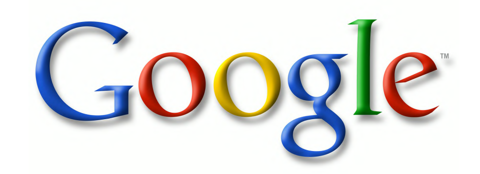
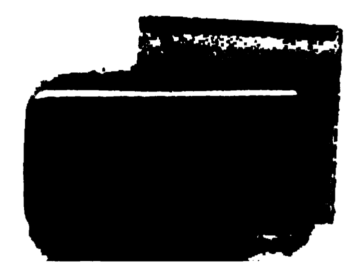




LA DECLAMACIÓN ESPAÑOLA

POR

ENRIQUE FUNES

I.

(BOSQUEJO HISTÓRICO-CRÍTICO)



SEVILLA

Tipografía de Francisco de P. Díaz, Gavidia 6

1895



La Declamación Española

LA
DECLAMACIÓN
ESPAÑOLA

POR

ENRIQUE FUNES



I.

(BOSQUEJO HISTÓRICO-CRÍTICO)



SEVILLA

—

Tipografía de Díaz y Carballo, Gavidia 5

1894

Á LA

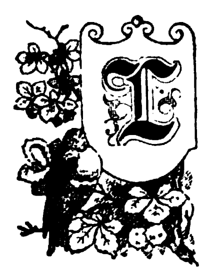
Real Academia Sevillana

DE BUENAS LETRAS,

El Autor.



I



Los que opinan que la declamación teatral no es un arte creador de belleza y sí artificio de servil intérprete, no van, asegurándolo, en escasa ni en poco noble compañía sino en la de muchos, que, desdeñando toda labor especulativa, no se toman el trabajo de reflexionar por su cuenta, y piensan con el cerebro de los demás ó siquiera con el de alguno, de reputación y talento reconocidos, el cual, acaso por inercia, ha seguido llamando *ejercicio* al *Arte del actor,* como Bretón de los Herreros, grande ingenio dramático que dice, con la gracia y con el desenfado en él ingénitos, que *el actor no crea*, y que su *arte* no traspasa los lin-

deros de la *habilidad* (1). Y más lejos va todavía el notable crítico D. J. Yxart, manifestando paladinamente (2) que la representación teatral no suele añadir más que defectos á las obras hermosas del poeta (3).

No opino de tal suerte.

Sin referir el vocablo á las oraciones de los retóricos, que *declamaciones* se llamaban, según se adjetivan todavía los discursos y razonamientos hinchados y pomposos; sin limitarme al arte que unido á la Mímica entra en la Oratoria y forma parte de las *representaciones* escénicas en el complejo *arte del teatro*, entiendo que *la Declamación* (en la acepción más general y simple) *es el arte de expresar bellamente la palabra por medio del tono de la voz* (4).

---

(1) *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España.*—1852.

(2) *Crítica* vapulante *de Los Rígidos*, drama del Sr. Echegaray.

(3) Herejía. Dios y los cómicos se la perdonen, en gracia de la buena intención.

(4) No entra en los límites de este arte la expresión *prosódica* de la palabra, cuando se aplica al diálogo habitual (y digo *prosódica* para distinguirla de la *melódica*, aunque ésta, tan musical como aquélla, pueda ser prosódica también, y lo sea generalmente); pues si alguno da condiciones artísticas al tono de su voz con previa consideración de fin, precisamente por esta condicionalidad del Arte (la idea de fin), pone su actividad artística al servicio de ciertos fines ajenos á la realización esencial de la belleza. Como expresión de nuestro verbo, está la declamación en caso idéntico que el diálogo y discurso por ella interpretados, los cuales, sin dejar de ser manifestaciones artísticas (en la acepción amplia del Arte), no pertenecen al de la bella expresión del pensamiento

Empero como los latidos de la palabra, artísticamente pronunciada, se sienten en todo nuestro espíritu, éste lucha con todas sus potencias para representar en forma sensible el simbolismo del humano verbo; y tomando á la materia por intérprete fiel, hace mover á miembros y semblante para conseguirlo; y de aquí el inseparable consorcio de la simple declamación (que pudiéramos llamar *prosódica)*, con

---

por la palabra. Es ésta un elemento necesario á la declamación, que todavía, esto es, considerada como independiente de la Mímica, no puede ser bella expresión de la idea por el tono de la voz, ya que sin la articulación de la palabra no puede expresar concretamente el pensamiento, pues para expresar algo, siquiera sea con la mayor vaguedad, ha de valerse de cierta *vocalización* ó de cierto *tarareo* prosódicos, que no pertenecen al arte de cuya manifestación se trata ahora. El grito, en cambio, puede ser profundamente artístico, determinado como está siempre por una interjección.

De poder expresarse las ideas por el tono de la voz simplemente apoyado en las vocales ó en tal cual sílaba, sin que tuviesen significado alguno para el pensamiento que ha de manifestarse artísticamente, no resultaría esto declamación sino *arte de las tonalidades prosódicas*. Y no podría decirse lo mismo del *arte del canto*, al cual sí pertenecen la *vocalización* y aun el *tarareo* musicales, porque el *Canto*, antes que expresión de la palabra, lo es de la frase musical melódica: y claro es que aquí no se hace referencia al *canto* aplicado á la representación del *drama lírico*, inseparable ya de la palabra y de la Mímica.

Ahora bien: los gritos, el gemido, el sollozo, la carcajada y el *tarareo* y la vocalización (que digo yo *prosódicos*) para expresar los estados del ánimo, y para imitar la pronunciación de la palabra, los sonidos inarticulados de los mudos y, en general, todos los acentos de la onomatopeya, considerados en relación al tono, son manifestaciones artísticas en el gran *Arte del actor*, que los aplica á la representación viva del carácter y de la acción humanos en el poema escénico. Pasan, pues, los límites de la declamación prosódica; y como elementos recogidos por el artista en la Naturaleza (en la *realidad)*, entran en esa parte de la re-

la Mímica, arte de expresar la idea y los afectos del ánimo por medio de la acción y del gesto; ***realización de la belleza por medio del movimiento del hombre*** (1). Manifiéstase entonces la Declamación en la *Lectura*, en la *Recitación* y en la *Oratoria,* y es ya ***realización de la belleza por medio del tono de la voz y del movimiento del hombre, combinados con la palabra*** (2).

---

presentación dramática que, á falta de otro nombre más propio, llámase *declamación teatral* ó *Declamación* simplemente y por antonomasia.

En tesis general es indudable que la declamación no puede separarse de la palabra.

No me refiero al *arte del canto,* en el cual también se pronuncia la palabra, cuando ésta recibe en sí la creación musical. Además de la del ritmo, hay otras diferencias entre la palabra hablada y la cantada. Algo diré de ello, si escribo la didáctica del *Arte del cómico.* Véase, por de pronto, la obra de D. Eduardo Benot, *Prosodia castellana y Versificación, t. I.*

(1) Considerando: que el Arte no expresa los afectos sino en cuanto son ó se traducen en ideas, y que manifestarlas artísticamente no es otra cosa que realizar belleza, cuando el fin del arte es el estético; mejor dicho: cuando no es otro el fin de la manifestación artística. No ha de confundirse la Mímica por la definición subrrayada en el texto, con otras artes derivadas del *arte dinámico,* como la Gimnasia y la Esgrima, por ejemplo; pues éstas no realizan la belleza como fin, y tienen por elemento artístico la fuerza muscular.

(2) Aunque en la Lectura no goza el movimiento de esa libertad que acabaría por adulterarla, no se la puede separar de los gestos ni de la actitud, ni de la acción, á veces, por más que deban ser sobrios aquéllos, ésta parcísima y la actitud de la parte media inferior del cuerpo y aun la del tronco tiendan, más que al cambio, al reposo de la estatuaria.

No así en la Recitación, en la cual las actitudes tienden al cambio, y ya las manos y los ojos están libres del escrito que se interpreta. Las actitudes, en esta manifestación del arte declamatorio, no son otra cosa que instantes fugacísimos de reposo en el movimiento, momentos de la

Y cuando se aplica no solamente á la palabra y á la obra poética sino á la interpretación estética de las escenas de la vida, de las pasiones y de los caracteres humanos en la vida del arte escénico, y cuya bella expresión literaria constituye la gran obra del autor dramático, entonces la Declama-

---

acción, lo mismo que en la declamación teatral: son lo que los *silencios* en el arte de los sonidos, puesto que pertenecen á la Música, como las actitudes (que no son movimiento) pertenecen á la Mimica en su combinación con la Poesía, escrita primero, y luego hablada; esto es, á la Declamación. La actitud es el alma del *cuadro vivo*, que se alimenta del reposo y es manifestación inferior del arte que tiene por instrumento al hombre; pero en cuanto viene al Arte el *verbo*, truécanse las cadenas en alas, y llega el movimiento, y con el movimiento la vida.

Extendiendo el significado de la palabra, dije *Recitación* para dar á entender que me refiero á la manifestación del arte declamatorio, en la cual no se *lee* ni se *representa*. *Recitado* es cosa distinta y pertenece á un género intermedio entre el Canto y la Declamación. La palabra, al son y compás de la música, se *dice*, se *recita y* se *canta*. En el primer caso (obra anti-estética del Arte), las sílabas no coinciden con las notas musicales en el tono sino en el tiempo, y es la frase poética una esclava de la musical. Sílabas y notas armonizan, en el caso segundo, levantándose el verbo hablado hacia la Música, la cual, á su vez, parece descender á las esferas de la Declamación. En el caso tercero, la palabra va en las alas del arte del sonido y le acompaña en todo su vuelo musical. Llamo *recitación* al *recitado* en que no hay mús'ca y al arte de recitar.

Aun la simple declamación es inseparable del movimiento. Mas, para mostrar la belleza substantiva del tono de la voz, puede hacerse abstracción de aquél, ya cerrando el oyente los ojos, ya colocando un obstáculo que le impida ver al *declamista*, los tonos de cuya voz han de hacerle sentir la emoción estética: bien es cierto que, en este caso, la fantasía del que escucha suple maravillosamente la mímica del recitador.

Es innegable la *substantividad* del tono de la voz en el arte declamatorio; pues no es el tono tan esclavo de la palabra que no tenga libertad para darle expresión distinta de la que corresponde á la idea que representa. Así, á frases patéticas y á voces de significación trágica pue-

ción (1) no es arte *formal* simplemente sino arte *virtual,* con virtud de traspasar los límites de la manifestación puramente externa para simbolizar con ella la belleza suprasensible, la vida del espíritu, la cual retrata tan libre y fielmente como las otras artes. Es, por esto, un arte *expresiva* de todo aquello que en la obra dramática no es sólo traje espléndido; de todo lo que las vibraciones de la palabra dejan adivinar, pero no dicen; de todo ese mundo que, lleno de palpitaciones, existe en el abismo que hay de verso á verso, de frase á frase, de vocablo á vocablo: entonces la Declamacion es hermana y no sierva de la Musa dramática; es adivinadora de la belleza espiritual que en el poema escénico simbolizó

---

den aplicarse, á voluntad del artista, entonaciones cómicas y burlescas y *vice-versa*, como ensayó mil veces el célebre Miguel Barón, con éxito asombroso, para mostrar el poder avasallador de sus entonaciones.

Podrá objetarse que cuando esto no es resultado de previa deliberación para producir, por contraste, ya la emoción paródica, ya la trágica (según los casos), no puede ser artística la discordancia entre la palabra y la *tonalidad* que la expresa, puesto que no realiza la belleza, y que entonar artísticamente la palabra es armonizar su simbolismo con la voz humana en la bella expresión sensible y acústica del pensamiento. Lo contrario prueba, no obstante, la *substantividad* del arte que tiene por elemento el tono prosódico de la voz humana, primero, y, después, al hombre, en la representación teatral del poema dramático.

La actitud misma tiene también su independencia substantiva, porque hay un *Arte de las actitudes*, manifestación humana del *arte plástico*, la cual, según Otto Von Leixner *(Nuestro Siglo)* fué fundada por Lady Hamilton hacia 1787 y en cuyo arte se admiró en Alemania la maestria de la actriz Enriqueta Hendel Schütz.

(1) La palabra no es propia; pero no hay otra en castellano que signifique el *arte de representar* dramas en el teatro.

su autor; y para hacer sensibles sus adivinaciones, interpretándolo por ellas, no se contenta con tomar únicamente de la obra los elementos que necesita, sino que los toma de la misma Naturaleza tan directamente como el poeta mismo; porque la idealiza y la transforma como él, artista primero, y soberanamente creador (1).

La expresión plástica de los personajes (actitud), su formación dinámica en el tiempo y en el espacio (acción y gesto) según *ritmo progresivo y libre*, los caracteres exteriores de los movimientos del espíritu para simbolizar algo suprasensible que hay en todo ello, y hasta su manifestación acústica con que la voz humana, también en ritmo progresivo y libre, lo hace vibrar en el mundo de los sonidos, están latentes en la obra poética, pero no aparecen allí sensible y realmente: han de tomarse, pues, de la misma realidad, de la Naturaleza misma, transformándolos para llegar hasta la producción estética (2).

Por esto la Declamación, considerada como *bella representación del drama hablado*, no sólo se vale

---

(1) Está aquí *Naturaleza* tomada en el sentido de todo lo exterior objetivo para el artista, inclusa la Humanidad de que él es parte; en la acepción de *realidad*. Es costumbre decir, de los grandes cómicos, que se inspiran en la Naturaleza.

(2) Como se dice que del ritmo progresivo y libre en el *arte dinámica* resulta la Mímica (acepción general), y del ritmo obligado, regresivo y cíclico, por oposición resulta la Danza (aplicación de la Mímica al arte coreográfico), puede también decirse que mientras en la Declamación (en el concepto de simple recitación en reposo) aparece el ritmo primero, el segundo (el obligado y regresivo, aunque no cíclico) mués-

de la recitación prosódica y del movimiento sino de los medios expresivos de más poderosa influencia y más naturales y humanos: el grito, la queja, el suspiro, el sollozo, las lágrimas, el estertor de la agonía, etc., medios que convierte en manantial inagotable de emociones profundas; y tiene por elemento al hombre mismo; pero al hombre completo, en cuerpo y alma.

Es, pues, *la declamación teatral, realización de la belleza del poema dramático por medio del tono de la voz y del movimiento del hombre, en ritmo progresivo y libre.* Es arte *óptica, acústica* y *dinámica;* se informa en el *tiempo* y en el *espacio;* es componente y auxiliar del *arte teatral,* contando, á su vez, con auxiliares como la Indumentaria y la Cosmética, y teniendo la *substantividad* propia de la Mímica, que existe por sí, y que puede represen-

---

trase en el Canto. Así no se confunde el Canto con la Declamación, ya que expresión de la palabra por medio del tono de la voz hay en ambos, en su más general sentido.

Ahora bien; como en la prosa (en el arte literario) resulta el ritmo progresivo y libre, y en el verso el ritmo es regresivo y obligado, parece lógico que en la Declamación (que se aplica á dichas dos formas literarias) habrán de considerarse ambos ritmos; pero no hay tal. En Poesía podrá hacerse la distinción entre la prosa y el verso; pero en su expresión bella por medio del tono de la voz, el ritmo ha de ser siempre libre y progresivo, en oposición al del Canto. No obstante, cierta obligación del tono, á la cual el verso lleva al *declamista,* parece engendrar cierto *lirismo* como forma de transición entre la Declamación de la prosa y el Canto: de aquí la Declamación de la tragedia y del alto drama, por oposición á la de la comedia y sus formas más populares, como el sainete y el pasillo cómico.

tar afectos, caracteres y escenas de la vida sin auxilio de la palabra (1).

El *Arte del actor* es una de las manifestaciones más bellas de nuestra actividad; y el artista no creará palabras ni pensamientos literarios, pero creará exteriorizaciones plásticas de tipos (actitu-

---

(1) Esto, en la *declamación teatral;* pero ya dejo dicho que la simple declamación realiza la belleza por medio del tono sin encerrarse en la expresión de las formas literarias, pues un documento burocrático, una lista de soldados, las voces de mando en la milicia, el reclamo de un saltimbanco y la charla de un sacamuelas, que no son producciones literarias, pueden expresarse realizando la belleza por el tono en que se declamen, sin otra consideración de fin que el de manifestarla.

En cuanto á la definición que subrrayo en el texto, dóila por buena, no por ser mía, sino porque no hay otra. Decir que es «el arte de expresar los afectos del alma por medio de la palabra y del gesto» (*Vida artística de Maiquez*, por D. José de la Revilla) es confundir la Declamación con la Oratoria, sin contar que la palabra pertenece más á ésta y á la Poesía; que en el *Arte del cómico* no entra solamente la acción del rostro, y que el gesto es también elemento del canto dramático. No recuerdo lo que Bastús afirma; creo que va con Barroso, el cual no dice jota: ambos han sido autores de sendos tratados de Declamación. Y en cuanto al actor famoso Antonio Capo, profesor de su arte en el Instituto provincial sevillano, defínelo diciendo que «es el arte de *sentir* y hacer *sentir;*» lo cual, tras de ser muy vago, no es cierto, porque repugna al sentimiento y á la razón la existencia de un *Arte de sentir*. Por cierto, que lo dice rechazando lo siguiente: «....Arte de recitar la prosa y principalmente el verso, que consiste en el tono de la voz, en la acción y en el gesto»; definición que tiene ya sus pretensiones de didáctica; es la del Diccionario, y, aparte del adverbio, resulta la mejor y más clara. Ni Talma en sus *Recuerdos* ni la esposa de éste, gran actriz, en sus *Estudios* ni Mad. Clairon en sus *Reflexiones* ni Latorre ni Lombia ni Romea (todos artistas excelentes), en sus respectivos opúsculos, dicen nada tampoco. Parece que han callado, adrede y por sabido, lo que debe entenderse por Declamación. Bien es cierto que para ser aca-

des), ***tonalidades***, movimientos, y, mediante su espontánea inspiración, creará verdaderas ideas interpretadoras del poema escénico: ***realizará la belleza***, para decirlo de una vez.

Si el actor, finalmente, ha de tomar elementos de la obra del poeta y de la obra de Dios, del drama y de la Naturaleza, y si ha de transformarlos, la Naturaleza y la obra poética han de ser sentidas hondamente por él (1). Y si han de sentirse, ¿dónde está, dónde, la ***habilidad*** de que Bretón nos habla, y á la que deja reducido el *Arte del cómico?* ¿En el sentimiento? ¡Habilidad de sentir!—Ciertamente que no. —¿En su expresión? —Todos los artistas, lo mismo el músico que el pintor, el escultor y el poeta han de

---

démico como Revilla, cura como Bastús y comediante distinguido como los otros que se citan, más falta hace saber castellano, saber decir misa y saber ejecutar papeles en escena, que no definir. Según noticias, escribió el primero su tratado de Declamación, á la cual era muy aficionado: no se ha impreso y acaso se ha perdido. Pérdida sensible, porque al decir de D. Manuel de la Revilla, hijo del biógrafo de nuestro gran actor, era D. José muy inteligente en el arte de Rita Luna. «Combinación de la Mímica con la Poesía» llama Krause á la Declamación (*Compendio de Estética*, pág. 110); y D. Demetrio de los Ríos, arquitecto, en su obra *El Arte en todas sus manifestaciones*, págs. 288 á 291, aunque habla del arte en que me ocupo, tampoco lo define.

(1) No piensa esto, sino precisamente lo contrario, el gran Coquelin, quizás el mayor actor francés contemporáneo, cuando afirma rotundamente que el actor «no debe experimentar ni sombra de los sentimientos que expresa», declarándose impugnador del *si vis me flere*.... (Véanse los dos admirables artículos que acerca de *El Arte del Actor* publicó el sagaz comediante en los números de la *Ilustración Artística* correspondientes al 4 y 11 de Agosto de 1890, traducción de D. Florencio Moreno Godino).

tener esa habilidad para alcanzar el dominio de la materia de su arte.

Y, sobre todo: ¿qué habilidad es esa, de poder tan mágico y terrible, que hace morir al cómico inglés Palmer (1) representando *Pasión de ánimo*, víctima del personaje y de las situaciones por él interpretados en tal drama; que hace sucumbir al gran Molière casi en la misma escena, dando carácter á *El Enfermo de aprehensión*, obra suya, que le enferma realmente? ¿Qué habilidad es esa, que acaba por arrojar á nuestro insigne Mayquez (2) en brazos de furiosa demencia, engendrada, sin duda, por las pasiones trágicas que libran en el espíritu del actor combates á muerte, dejando en tinieblas los mundos de aquella fantasía rey, antes iluminados y encendidos por una inspiración de fuego? ¿Qué habilidad es esa, causa de que el insigne y malogrado joven Fernando Osorio (que, de vivir, hubiera eclipsado á todos los actores españoles de nuestra época) intente alguna vez producirse la fiebre para poder representar *La culebra en el pecho* en toda su realidad espantosa, y que, al interpretar el drama la primera noche, se emocione tan terriblemente, que hasta se juzgue necesario derramar su sangre, haciendo así posible la continuación del espectáculo? (3). ¡Ah! ¿por qué

(1) Bastús: *Tratado de Declamación.*

(2) El gran actor escribía su apellido con *y*.

(3) Histórico.—*El Corral de la Pacheca*, por Sepúlveda.—No está probado el aserto de que Osorio intentara producirse la fiebre para colocarse en situación en la obra, ya enterrada con él. Cuentan actores

Romea dijo que su émulo, el gran actor *Osorio murió de talento?* (1). Bretón y Coquelín y tantos otros hubieran dicho *¡que moría de habilidad!* Sí, de esa *habilidad*, causa de que el impetuosísimo Calvo dé á su hermano Ricardo una estocada (2); de que al *genial* Antonio Vico se le llenen los ojos de lágrimas, siempre que entra en las situaciones patéticas en que él aguarda la visita del numen (3); causa también de que el vibrante Mata se hiera en el pecho (4)

---

que le conocieron que lo procuró y lo consiguió más de una vez; y como hay siempre un fondo de verdad en lo anecdótico, resulta que aquel ilustre intérprete sentía con toda su alma la pasión trágica. ¡Y era actor eminente del género cómico!

(1) Frase de Romea, según dicen; pero si no lo es, merece serlo.

(2) Contómelo un testigo ocular que representaba con ellos aquella noche el *Tenorio* de Zorrilla; puesto el temperamento fogoso de Rafael, resulta el hecho muy verosímil.

(3) Así lo escuché de sus labios el día 28 de Enero de 1891 en Sevilla.

(4) Recuerdo haber leído en la prensa que ocurrió el caso en el coliseo de Málaga. Conociendo al distinguido intérprete del *melodrama* francés, aparece muy verosímil el acontecimiento. Su homónimo Valero, nuestro gran romántico, siendo ya anciano, se preocupaba tanto de la ficción, que entraba desde por la mañana en el carácter que había de interpretar por la noche. ¿Era *El Avaro?* Aquel día no prestaba un céntimo á sus compañeros y recogía de las tablas hasta los alfileres antes de empezar el ensayo. Y de ser *Luis XI*, ¡pobre Compañía! ¡Cualquiera le replicaba sin temblar!

¡Los actores españoles son así, Sr. Coquelín!

Algún francés hubo, sin embargo, merecedor de haber nacido en esta tierra; Mondori, v. gr., comediante de Orleans, enemigo declarado, por cierto, de la peluquería; «le chef et l'orateur de la troupe dú Marais»; el famoso actor á quien el Herodes de la *Marianne* condujo á la tumba. Vanagloriábase bestialmente su autor Tristán de l'Hermite de haber reventado con sus versos al comediante; y mejor fuera que se hubiese

con el puñal de Carlos en *La Esposa del Vengador*.

No hay tal habilidad sino tal estro.

---

engolado, dándose charol con declarar honradamente su robo de *El Tetrarca de Jerusalem*.—«Ce fut précisément ce personnage d'Herode dans la *Marianne*, de Tristán, qui le conduisit au tombeau. Il mourut en 1651...» «l'auteur se glorifia bêtement de ce triste événement et alla jusqu'à défier ses rivaux de tuer ainsi quelque comédien sous leurs vers.»—Citóse en el texto al gran Molière, y ya son dos los actores franceses que combaten á Coquelin, desde el sepulcro nada menos. Bien es cierto que acompañando al monologuista celebérrimo va Diderot con su *Paradoxe sur le comédien* en aquello de que el actor es «spectateur *froid et tranquille* de la nature humaine, et»... «par conséquent beaucoup de finesse et *nulle sensibilité*;» pero no fué mala la tunda que, defendiendo al enorme Lekain, arrimó Talma al enciclopédico famoso. (*Histoire du costume au théâtre depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours.—Adolphe Jullien*, págs. 13 y 127.)

II



nnegable, la influencia que ejerce la literatura dramática en la declamación teatral, pareciendo lógico que el arte de la interpretación haya compadecido en todas sus evoluciociones con el arte interpretado. Así es ciertamente en sentido general, y así fuera también en el *particularismo* de los detalles, á ser el arte del actor intérprete servil de la poesía escénica.

Claro es que cuando se inicia una idea nueva que produce un verdadero sacudimiento ya en la Filosofía, ya en las diversas ramas de la Ciencia, transciende á las otras manifestaciones del espíritu: la Literatura, las Artes y la Sociología; pero no se desarrolla paralelamente en todas ellas, no siendo extraño que, á lo menos en la apariencia, retroceda

alguna, así como para tomar carrera. Nada, por otra parte, se desenvuelve sin las condiciones que para su evolución se necesitan; y mal pudiera la declamación teatral seguir en su vuelo á la soberbia musa escénica de nuestro siglo de oro, cuando la Escenografía, la Mecánica, la Indumentaria, la Cosmética y la Arqueología, aun en su infancia, no podían levantar en sus brazos al ***arte de la representación dramática***. Y así, entre el ***genio*** del drama y la tragedia (Lope, Corneille, Shakespeare) y el ***genio*** de su interpretación (Mayquez, Talma, Garrick) median dos siglos.

Mas los accidentes de este terreno, dentro del particularismo de la variedad en un tiempo y un espacio cualquiera, desaparecen subiendo á las altas cumbres de la Crítica, que lo ve como llana planicie ó como nuevo accidente y nuevo término de la variedad en otro tiempo y otro espacio mayores, con los que va formándose la armonía suprema, dentro de la manifestación del espíritu considerada. Y así resulta que el teatro greco-latino, el neo-clásico y el romántico han sido interpretados como reclamaba su índole y según la época, la nación y el ambiente social en que nacieron y respiraron; y así resultan Nicostrato digno de Aristófanes, Roscio digno de Terencio, Mondori en armonía con Racine, y Peñafiel con Tirso y Calderón (1).

(1) Es, en verdad, pecado, y gordo, el escribir *armonía* sin *h* en libro dedicado á una Real Academia de Letras, privándome así del gustazo de escribir también (¡sobre todo, la lógica!) ***krítica, horfandad,***

Acontece á los pueblos lo que á los individuos; no desenvuelven paralela y armónicamente todas sus facultades, dentro de un período de su existencia, considerado aisladamente: tal facultad desarróllase en cada uno predominando sobre las otras, y esta *oposición* y esta *variedad* no rompen sino que afirman la *armonía* suprema de la vida individual (1). Viniendo á nuestro estudio, no coinciden, pues, fatalmente y en cualquier término de un período las evoluciones del *Arte del actor* con las del arte del poeta cómico. Fuera el desconocerlo negar la libertad soberana de toda manifestación artística. Pero no cabe duda de que en la obra dramática, y junto con el espíritu del autor, palpita el del intérprete; y como aquél está ligado á la Naturaleza y á su raza y á su sociedad, está enlazado éste á la obra y al poeta que han de ser por él interpretados, sin perder uno ni otro su personalidad augusta. No puede el cómico ciertamente elegir, á su fantasía, los medios de interpretación, que ya le son impuestos por la naturaleza de su arte; pero es independiente para ponerlos en práctica; es dueño del sistema, del organismo.

---

basco, *bizcaya*, *harena*, etc., respetando el origen. Pero culpa mayor es todavía decir *tarareo* (substantivo) por *tarara*, *tonalidad* por *entonación* ó por *tono*, *alardeo* por *alarde*, *particularismo*, *cascabeleo*, etc., y, sin embargo, me lo aguantan. No fueran mis yerros más que estos, y me holgara de sumo.

(1) No se inquiete el lector por todas estas metafisicas; vacunas del kraussismo, que ¡gracias á Dios! ya se me están secando: hay que aguantarlas; no es bueno rascarse.

Y asi el famoso Barón, aunque al principio con serias protestas de su público, que quizás le obligaron á retirarse de la escena por espacio de treinta años; siendo iniciador del movimiento naturalista que dió luego la victoria al eminente Talma; rompiendo las trabas de la declamación altisonante, académica y sermonaria que se aplicaba á las obras pseudo-clásicas de los poetas *alejandrinos* Racine, Corneille y su comparsa; Miguel Barón, siendo naturalista, represéntalas maravillosamente (1). Así, más tarde, bien pasado un siglo, la judía Raquel, que es en su arte el *neo-romanticismo* francés, acaso no lo simboliza por otra razón (no contando la

(1) Lekain, que no escarmentó en cabeza ajena, empezó á declamar como Dios manda, casi medio siglo después de la *intentona* del comediante de las *sutilezas rebuscadas* (Barón); pero en cuanto vió que la cosa iba mal, y sospechó que, si en la *cazuela* comenzaba el *meneo*, iban á ponerse duros los garbanzos, y habia que morirse, por no poder comerlos, defendióse con la canturia del sermón para obtener con semilla de aplausos cosecha de trigo. No hizo caso de Voltaire que, en su segunda entrevista con él (1748-1750), ya le habia dicho, después de admirar su declamación portentosa: «...Adieu, mon enfant, c'est moi qui vous prédis que vous aurez le voix déchirante, que vous ferez un jour tous les plaisirs de Paris; mais pour Dieu, ne montez jamais sur un théatre public.»—«Et il l'embrassa».—*(Adolphe Jullien, obra citada,* pág. 107.) Y como tenia mucho talento, aunque era cómico francés anti-coqueliniano, inició la revolución romántico-naturalista en las obras del pseudo-clasicismo, sin que se resintiese el tímpano de los espectadores *paradisiacos*, esto es, por medio de la Mímica, en la cual (¡milagros del ingenio!) fué admirable, venciendo á la ingrata Naturaleza, que le habia dado medianisima talla, brazos cortos, piernas de entre paréntesis y hermosura de Picio. Entre otras cosas, esto prueba la independencia de la declamación simple y de aquella manifestación del arte dinámico.

de haber florecido en la época en que triunfaba aquel sacudimiento de la escena) sino porque se liberta de la manera tradicional y empírica con que seguía, de seguro, interpretándose la tragedia *cornellana*, y asombra á los franceses anunciando que va á declamar sencillamente, como hablan las mujeres en el mundo, las obras del clasicismo nacional (1); y esto, siendo romántica, y siendo en ellas donde lauros mayores alcanzó. Y así también Mayquez, naturalista y, á su modo, romántico, representa á Shakespeare traducido *á la clásica* por Ducis y Lacalle, como á Solís y á Quintana, también clásicos, aunque á la española; y si interpreta, á veces y por excepción, á alguno de nuestros románticos famosos, le son refundidos por Solís y por Trigueros *á la* manera *clásica* también (2).

(1) Extrañará el aserto de que, veinte años después del coloso Talma, viniera la Raquel asombrando, al publicar que iba á hacer lo mismo que Barón y Lekain ó cosa semejante. ¡Cómo se ejecutaría, el año 1850 nada menos, la tragedia clásica! ¡Adelantados debían de ir en esto nuestros vecinos, á pesar de Talma, cuando hacía diez años que Latorre y Mate hablaban en los escenarios españoles como los hombres en el mundo, si hablan de lo más hondo de su corazón!

(2) Comprometido es hacer clasificaciones para filiar á comediantes, corriendo el peligro de la Filosofía de la Historia, que tiene, á veces, que adulterar los hechos para que encajen en el patrón... ¿lo digo?... *¡heteróclito!*, en las ideas del sujeto, en el pensamiento individual y *apriorístico;* y más si se atiende á que no están fijados los elementos del *clasicismo*, *romanticismo*, *idealismo* y *naturalismo* en el arte de la interpretación del poema dramático, y á que los talentos de primer orden suelen ser, en la realización de la belleza, botica donde se halla de todo; por un lado son clásicos, por otro, románticos; por arriba son idealistas,

Más ejemplos pudieran citarse para mostrar la independencia del *Arte del cómico*, probando que, no fatal sino substantivamente, ha marchado con la literatura dramática. Contra el influjo de autores, obras y público, parece como que, á veces, se rebela la personalidad del intérprete; pero tal influencia, en sentido general y en buena lógica, fué siempre decisiva.

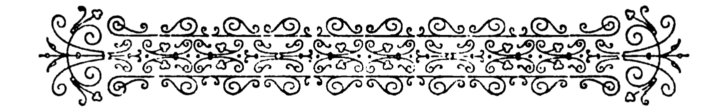
No puede, por tanto, sospecharse con fundamento sino por deducción conjetural, cuya incierta y obscura senda puede ser iluminada por la antorcha de la Crítica, lo que fueron y cómo fueron los actores que no hemos conocido, si atendemos á que la Declamación no tiene historia.

Limitándome á España, haré por los vírgenes campos de este arte rápida excursión, deteniéndome en las encrucijadas, con las indecisiones propias del desorientado, para pedir á la Literatura y á la Historia que iluminen la senda que debe guiarme, hasta transponer la primera eminencia. En llegando, ya no me detendré sino en las cumbres (1).

---

con la frente en las nubes; por abajo, naturalistas, con los piés en el cieno de la bestia humana, y por delante y por detrás y por todos lados, soles que deslumbran, sin Josué que los pare.

(1) No escribo verdadera historia de la declamación teatral española; pero no hallará el lector enormes deficiencias ni saltos, porque, fuera del admirable opúsculo del Terencio Español de nuestra época, y de tal cual dato disperso y sin importancia, nada se ha escrito acerca del asunto.



III

Según Amador de los Rios, cuya senda, llena de sol, puede en esto seguirse confiadamente, los errores de Moratín, que en sus *Orígenes del teatro* asegura con suma ligereza, no muy común en tan sesudo crítico, que los teatros modernos aparecen tiempo después de la formación de los romances europeos, si aquellos no han de confundirse con el teatro latino, y que nuestras representaciones litúrgicas vinieron de Italia, son litigio ya fallado por los eminentes que, lejos de nuestra Península, dedicáronse á las letras hispanas. "Y no debe abrirse", dice el conspicuo historiador de nuestra literatura, "nuevo palenque" sobre esta causa, vencedores ya en él, por las armas de luminosos documentos, los Du Meril, Phillip y Goerre, los Clarús

y los Schak (éste sobre todos), añadiendo que ni Tiraboschi ni Signorelli ni Guinguené, italianos, hablan de producción alguna escénica anterior al siglo XI, época á la que nuestro Inarco Celenio refiere la influencia de Italia, cuyo romance es posterior. El argumento que combate este aserto del ***dómine*** español es incontestable. ¿Escribíanse los dramas litúrgicos en latín antes de la formación de nuestro romance? Pues no eran italianos. ¿Se representaban en los templos católicos? Pues no pertenecían al teatro gentil ó latino (1).

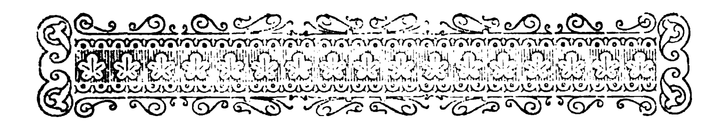
Sábese con certeza que el teatro litúrgico apareció en diferentes pueblos simultáneamente, teniendo en toda la Cristiandad un mismo carácter, como era lógico, desde que la escandalosa corrupción de las costumbres en el Imperio que destrozan las milicias bárbaras del Norte, y su reflejo asqueroso, pero fidelísimo, en las artes escénicas, contra las que los Santos Padres lanzaron su fulminadora palabra, dan lugar á que la Iglesia exorne con opulentísima grandeza sus ceremonias, y convierta lo más exterior de la liturgia en espectáculo interesante y seductor, haciendo partícipe á la muchedumbre en las procesiones, en las plegarias y en los himnos, á fin de apartar al pueblo envilecido de prostíbulo tan inmundo, en que el histrión convida ¡á precio pregonado! con la asquerosa cópula de la ramera ó del mancebo. Y así, después, se sustituyen las torpezas

(1) Amador de los Rios.—*Hist. crit. de la Lit. esp.*, t. IV, pág. 558.

de la comedia, los incestos y parricidios de la tragedia y las danzas lúbricas del pantomimo con el épico drama del Martir del Gólgota que, en cadalsos levantados en medio de las naves de las basílicas, representan, llenos de sacratísimo fervor, los mismos sacerdotes del Crucificado.

Y asimismo está fuera de duda que los vencedores de Roma, al asentarse en sus provincias, sucumben á la civilización de los vencidos; á la misma civilización que en los primeros furores de la conquista envuelven en el torrente del exterminio y acaban después por admirar, con el deseo infantil de vestirse tan espléndidas galas, emulando á los Césares, desnaturalizando las sencillas y bélicas costumbres que traen de la selva, al mezclarlas con las ya corrompidas del Imperio despedazado, y encenagándose, por fin, en la prostitución vergonzosa del incitador arte escénico, que cada día más obsceno y procaz, inficionando á los mismos presbíteros y prelados, llega hasta la catástrofe del Guadalete.

¿Se habrán cumplido en esto las leyes de la Historia?



IV (1)

Ni Krause con su pensamiento biológico ni Vico con su *sciencia nouva* dijeron acerca de las leyes históricas la última palabra; y aun andan los pensadores en litigio sobre si la Historia es ó no es mentira; si la Poesía dice ó no dice más verdad que aquélla; si es verdadera ciencia ó no lo es, (puesto que *de los hechos no se da ciencia,* y no es muy hacedero encon-

(1) Algo me habrán de separar, á veces, del asunto de este bosquejo las digresiones históricas, de sobra para lectores avisados, á quienes no se oculta que la declamación teatral española (objeto principalísimo de este libro) no comienza sino con el verdadero teatro español, y que lo derecho sería saltar hasta Juan del Encina y Gil Vicente, por lo menos. Msa ¿cómo no pedir su luz á la Historia para que ahuyente las tinieblas de un arte que no la tiene y que, á decir verdad, no puede tenerla? ¿Cómo no hablar del arte escénico, si han de buscarse en él los elementos de la expresión más elevada de las creaciones dramáticas? ¿Dónde

trar los *principios*, ni ver al través de lo fugaz lo permanente), y sobre si ha de fundarse la *Crítica*, esto es, la ***Filosofía de la Historia***, en la Providencia ó en la Fatalidad.

No hablemos, pues, de leyes biológicas que la Humanidad vaya cumpliendo en su peregrinación por el planeta, ni nos devanemos los sesos ahora para buscar por qué aconteció lo acontecido.

Pero si no lo es, parece ley ineludible que cuando un pueblo es invadido por la mortal dolencia, de la cual él propio fué causa marchando á la consecución de su destino, con él se precipitan hacia el fin agonioso las ideas de Dios y de la patria, que se olvidan; la familia, en que el lazo de amor se desanuda; la amistad, que sucumbe al egoismo; los caracteres, cuyo rebajamiento ya no les permite sentir la indignación contra el invasor ó contra el déspota; y las ciencias y las artes, en fin, que, ya sin cultivo, (porque aquel pueblo perdió en la molicie el vigor de sus fuerzas, la austeridad de sus costumbres y su fe religiosa), sucumben á la duda y al error las unas, y

---

encontrar las causas de la caida del teatro latino, que dan lugar á las representaciones litúrgicas; las de la corrupción del teatro litúrgico, que son casi las mismas que alimentan la escena secular (profana y religiosa), y las que determinan la decadencia de esta última, esto es, del verdadero teatro nacional, motivando la reforma moratiniana, por un lado, y por otro la del gran Mayquez en el arte de la expresión, todo ello consecuencia de las evoluciones políticas? De no contemplar á la sociedad, ¿cómo juzgar si su imagen es parecida? ¿Y qué es el teatro sino el espejo de las sociedades? Quien tenga ya olvidado, por sabido, lo que mi amor al arte me inspira, sáltelo, ¡y en paz!

humíllanse las otras, las artes, á la utilidad y al sensualismo, harto lejos del ideal de la belleza. Mas hay algo que viene después de la agonía y de la muerte: la corrupción. Así ese pueblo, ya al borde de la tumba, deja en el espacio vestigios indelebles de su descomposición en las corrompidas costumbres, que siguen largos años su camino por una inercia incontrastable: y las artes escénicas, reflejo y reproducción de aquéllas y de las palpitaciones más enérgicas de la vida del pueblo, duran y se muestran á la posteridad como elocuente y fidelísimo retrato, que recogen y modifican todas aquellas naciones á quien, en los días de su grandeza, dominó la imperante.

Tal el deslumbrador Imperio de Occidente, cuando, corrompido y caduco, nos dejó estampada en los telones del teatro su faz, antes olímpica, pero ya grotesca y repugnante; la cual, dejando á veces la carátula, muéstrase embadurnada, si no con las heces del mosto (como en las tablas ambulantes de Susarión y en el carro de Thespis), con yeso y greda y manchones abigarrados, que el sucesor impúdico de Mimo lleva en sus manos, en su cuello y en el lienzo, simulador de la careta, con el cual se presenta en los juegos, pintarrajeándose de azul y rojo, como los payasos contemporáneos del circo, y apareciendo ya en forma de varón, ya de mujer, ya trasquilado, ya con cabellera, ya de vieja, ya de virgen, engañando así á la muchedumbre, mientras ejecuta los juegos, siempre al compás de la lasciva danza, los miembros

dislocados en las ridiculeces de la pantomima, y aun palpitantes en el pintado belfo el carnal apetito, la palabra obscena y el beso y los temblores y la succión de la lujuria (1).

La frase de Lactancio, que es un ariete; la elocuencia de Fírmico, que es un azote; la voz de Tertuliano, que es un trueno; la pluma de Agustín, que es una espada; el verbo de Jerónimo, que es un rayo; el pensamiento de Crisóstomo y de Atanasio, que son un anatema; la indignación, en fin, justísima y sagrada de los Padres, desencadenan tempestades terribles contra el teatro de la gentilidad, ***escuela del diablo***, ***lupanar hediondo, cátedra de lascivia, alcázar de impudicia, burdel estercolado***, ***prostíbulo inmundo***, en que histriones babosos y desvergonzadas meretrices ¡cuyo precio se cotiza y pregona! póstranse después de los juegos, y aun se muestran en ellos en cópula infame á la libidinosa muchedumbre; que así apellidaban á las artes escénicas y tal decían de ellas, ardiendo en fe sublime y en valor de mártires, el enérgico montanista cartaginés, el eruditísimo *Cicerón cristiano,* el águila de Hipona y de

---

(1) Nomen autem hypocritæ tractum est à specie eorum, qui in spectáculis contecta facie incedunt, distinguentes vultum cerúleo, minioque colore et cœteris pigmentis, habentes simulacra oris lintea gypsata, et vario colore distincta, nonnunquam et colla, et manus creta perungentes: ut ad personæ colorem pervenirent, et Populum dùm in ludis agerent, fallerent, modò in specie viri, modò in fœminæ, modò tonsi, modò criniti, anili, et virginali, cæteraque specie, ætate, sexuque diverso, ut fallant populum, dùm in ludis agunt.»—*(S. Isidoro—Ethim.*, lib. x, Hypocrita.)

Tagaste, el solitario de Bethlen y tantos otros santos que, recibida de Dios la lengua apostólica de fuego, continúan la obra de nuestra redención (1).

¡Y qué pensaría de tan asqueroso envilecimiento el gran Orígenes *adamantio*; aquel de quien se cuenta que á los veinticinco años, porque acuden mujeres á su escuela de Alejandría, y para quitar al público toda sospecha torpe, mutila el propio sexo!

¡Ah! ¿Por qué no desaparecen tantos escombros arrollados por el torrente de la sangre moza con que los Bárbaros regeneran al mundo, sino que duran, levantándose sobre las ruinas á que su espada exterminadora reduce el Imperio?

---

(1) Julio Materno Firmico.—*De Erróribus prophanarum Religionum.*

Florente Tertuliano.—*Apologéticus adversus Gentes.—De Spectáculis.*

San Cipriano.—*De Spectáculis.*

San Agustín.—*De Civitate Dei.*

Lucio Cecilio Lactancio.—*Divin. Inst. Epit.*

Amador de los Rios.—*Historia Crítica de la Literatura Española.* Capts. V y X.

«Idem verò Theatrum, idem et prostibulum, eo quod post ludos exactos meretrices ibi prostarent», etc. etc. (*San Isidoro—Ethim.* libro XVIII, cap. XLII, no XXXIX, como por error tipográfico se lee en *Amador de los Rios, obra citada*, t. I, pág. 441, nota).

Duro es creer todo esto, que subleva los ánimos más indiferentes; pero recuérdese lo que con las *suripantas* de Arderius aconteció en los *bufos* (1866), y se verá que, en punto á tomar la *horizontal* y el dinero, daban quince y falta á las *ibi prostarent* que dice el gloriosisimo hispalense. Y en cuanto al precio de la cotización escandalosa, si no pregonado, publicado en letras de molde venía en los carteles lo que costaba meterse entre los bastidores, todo el mundo sabia para qué.

Nada resiste al ímpetu juvenil de aquellos pueblos, cuyas invasiones se suceden como las oleadas de un mar trastornador de nuestro globo. Todo se encorva y cede á la furia de aquellos huracanes, que engendrados por el soplo del Asia, cálmanse un instante en las selvas germánicas como para forjar la tempestad, y luego se desatan con ella por el orbe civilizado espantando á Roma y haciendo retemblar al Capitolio. Ruedan las columnas de los templos desplomando la cúpula; caen las imágenes de los dioses haciéndose pedazos; bambolea entre llamas el trono de los Césares, y, ya en girones el manto imperatorio que en su esplendor ocultaba tanta podredumbre, osténtase desnudo aquel gran brazo de la Humanidad agonizante, para que la lanza de Alarico le abra las venas, y para que la mano providente del Cristianismo recoja la envenenada sangre y haga la transfusión.

Y mientras yace entre los escombros la escultura del Arte, y es hollado el derecho, y es ahogada la voz de los que gimen, y es ennegrecido el firmamento por la humareda del incendio y por el polvo que levantan en su desenfrenado galopar aquellos ferocísimos corceles, con collares de cuerda, donde van ensartadas las calaveras de los vencidos; mientras el universo se estremece al tremebundo resonar del cuerno ronco con que las hordas bárbaras se anuncian como azote de Dios, aun álzase un tablado en medio de las ruinas; entre piruetas, *cascabeleos* y visajes, búrlanse los histriones de la agonía y de la

muerte, y, en medio de contorsiones lúbricas y frases de tugurio, seducen al pueblo vencedor, tan rudo y vigoroso como dominado por la curiosidad más infantil.

Y es que cansado el brazo de matar y de destruir; lavada la sangre que manchaba á los vencedores en las ondas purísimas del Jordán que para bautizarlos llegó á Roma por el interior de las catacumbas, despiértanse en aquella raza los caprichos del adolescente: llegados á las provincias en que se asientan, contemplan con asombro las esculturas y los monumentos, que son ya respetados como vestigios suntuosos de la opulenta civilización de los vencidos; y cediendo á la loca ambición que muestra el niño por vestirse las galas del adulto y por imitar su continente, ostentan con alarde pueril los arreos magníficos del imperante derrocado, emulan las paganas ceremonias del trono y de los templos destruidos, y adulteran sus vírgenes costumbres, siguiendo otras corrompidas que los enervan y los matan.

Asilo las artes escénicas de la sensualidad más incitadora, codician sus placeres aquellos jóvenes y vigorosos pueblos; encenáganse en cloaca tan pestilente, y decrépitos y atacados por seniles dolencias á los dos siglos de su pubertad, como Heliogábalo á los dos años de su juventud, engáñales el corazón cuando cruzan sus espadas inútiles con los alfanjes del Profeta, y enriquecen con su ya impura sangre el caudal del Guadalete y del Salado, sucumbiendo,

más que á la impetuosa embestida de los hijos de Agar, al peso de la propia dolencia y de los propios crímenes, no sin haber antes alzado la redentora Cruz para que la Historia la clavara sobre su tumba (1).

Y como sobrenadan en lago cenagoso todos esos despojos que llama Victor Hugo los *harapos del agua*, en la inundación bárbara flotan en el lago de lágrimas y sangre la comedia, la danza y la pantomima del teatro gentílico, donde reinan la meretriz y el pederasta, sin que pueda atajar tal escándalo la palabra sacratísima de los Padres. ¿Qué mucho, si hasta presbíteros asquerosos y cínicos como Justo y prelados indignos como Eusebio, inficionados por aquella peste, tomaban parte en tan abominables representaciones! El candoroso y dulce San Valerio depone un instante aquel temor que le infundiera Justo con sus terribles amenazas de muerte, y desata sobre él la elocuencia del rayo, como si el choque de la indignación incendiara su estilo. Sisebuto, el monarca visigodo, se vé obligado á reprender con dureza desacostumbrada, pero merecida, al Obispo tarraconense, y hasta el grande Isidoro—dice Amador de los Ríos—*deja su natural templanza*, y se subleva, clamando contra tales profanaciones (2).

---

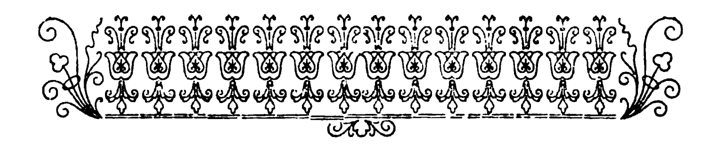
(1) Entre los dos rios citados, y creo que más cerca del segundo, se dió la que se ha llamado batalla del Guadalete: así opina el sabio D. Federico Castro, catedrático ilustre de la Universidad de Sevilla.

(2) A pesar de que todo esto va fundado en autoridades dignas del respeto de la posteridad, juzgo delicadísimo el hablar de las artes es-

Y he aquí que la Iglesia se arroja con ardimiento heróico á mar tan proceloso, para convertirse, como se ha convertido tantas otras veces, en tabla del naufragio. Y mientras los Padres anatematizan las artes escénicas y las costumbres licenciosas, procuran, para separar al pueblo del camino de su perdición, sustituir los espectáculos gentiles con las ceremonias litúrgicas llenándolas de pompa inusitada, vistiendo el culto con espléndida magnificencia, y haciendo á la muchedumbre su partícipe, en los instantes más solemnes, al entonar con ella al Ser Omnipotente y Dios de las victorias aquellos himnos llenos de férvido entusiasmo religioso que, en los días de más transcendente simbolismo para la fé católica, prestan á sencillísimos actos arrobadora y sublime grandiosidad.

---

cénicas en los tiempos de San Isidoro, el cual, aunque tácitamente, parece referirse á tiempos anteriores. No obstante, por algo escribió aquella lumbrera del episcopado su *Synonimia*, protesta de aquellos extravíos.



V

Como nada desaparece por completo sino que se transforma, dura simultáneamente con el teatro gentil la manifestación indígena y espontánea del baile pantomímico, costumbre de Iberos y de Cántabros, orígen, á su modo, de verdaderas representaciones teatrales, como son reflejo de las costumbres de Romanos y Visigodos la *saltación* y el *mimo*, manifestaciones exóticas y paganas del arte escénico.

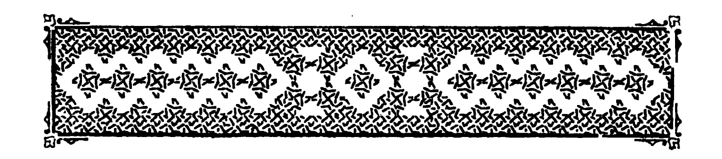
A la voz de la patria que truena potentísima en Covadonga, reconquistando la adorada tierra, reconquístase también todo lo indígena; por transfiguración que maravilla, brota vigoroso el romance, vencedor en la lucha con el latín y con el visigótico,

arrancándoles sus más preciados arreos para engalanarse con los despojos de su victoria; modifícanse también las costumbres en brazos de la religión y de la guerra; y, en medio del fragor del combate y el humo del incienso, aparece, como virgen inmaculada, la poesía popular.

Y como una de sus imágenes admirables, siempre acaso con reminiscencias paganas, sin negar el influjo de las representaciones heréticas y satíricas de los albigenses, aparece en germen nuestra escena patria, ya en la recitación lírica ó en el musical recitado del *yoglar de boca*, ya en el diálogo (que naturalmente brotaría en cuanto hubiese más de uno para alegrar al prócer ó al monarca), ya en el *juego de escarnio*, ya en el *entremés*, (entonces mojiganga y pantomima), ya, más tarde, y en brazos de la poesía erudita, manifestándose en el canto de las *endechaderas*, del ciego callejero y del escolar que corriendo *la tuna*, imploraba la caridad pública, solazándose luego en la posada, al recitar y aun representar, sin acompañamiento músico, el romance y la endecha dialogados.

Forma espontánea y popular del elemento indígena y romántico, existe, pues, un arte escénico embrionario, sincrónicamente con el teatro aparecido en la liturgia, hasta que, influyendo en él y combatiéndole, y de él tomando el grande, el inagotable tesoro de la fe, profana los templos; corrompe á los sacerdotes, porque con la danza, el *Gigantón*, la *Tarasca*, el *Cabezudo* y la *Carantamaula* hace to-

mar parte en el sacrílego espectáculo á la sencilla, pero procaz y grotesca muchedumbre; saca el tablado al pórtico y á la plazuela para representar el *misterio* convertido en *auto;* traslada después los desvencijados tablones al humilde recinto de los pesebres y luego al más suntuoso del *corral* para ser ya el fiel y bello interpretador de la vida del siglo; y, por fin, con el triunfo del arte popular, envuelto en las banderas de su nación y de su rey, la espada defensora del código del honor en una mano, en la otra el pendón del Catolicismo y en los labios la lengua castellana, engendra, por la divina inspiración de un genio monstruoso y gigantesco que no tiene igual entre los humanos, la obra más deslumbradora y arrogante á que pudo llegar la fantasía, encarnando en ella todo el espíritu de un pueblo.



VI

El sincronismo (ya probado por los que saben de estas cosas) con que aparecen los elementos secular y litúrgico; lo universal de la epopeya dramática del Calvario; la influencia de las formas literarias romancescas y nacionales que entran en el templo para formar las representaciones sagradas (como el poema de los *Reyes Magos*, por ejemplo), desautorizan á Moratín, y pugnan con sus afirmaciones de que la escena litúrgica viene de Italia, y de que el teatro pasa de la Iglesia al siglo, no apareciendo su manifestación nacional, aun en su origen, sino mucho después de la formación del romance (1).

(1) Aun anda en litigio lo del poema de los *Reyes Magos*; pero

Seguir el proceso de las formas y documentos literarios en el arte escénico, desde los ***dramas*** de Smaragdo, los de la monja Krostsuita ó Hrotsuitha, de famoso renombre, el ***diálogo de Synonimis*** de San Isidoro, los del Compostelano, el poema de los *Reyes Magos*, el ***romance*** popular ***recitado*** más ó menos líricamente, y la ***composición*** que se declama, ya en consorcio indisoluble con la mímica, hasta la ***repre-***

Amador de los Ríos demuestra que este poema dialogado es un verdadero drama litúrgico.

En cuanto á que el teatro pasa de la Iglesia al siglo, sigue Bretón á Moratín.

Acerca de la importación en nuestra tierra del teatro litúrgico italiano, véase á Moratín en sus *Orígenes del teatro español.* Aunque no fija la época, tiene por probable que tal importación debió de tener lugar hácia el siglo XI. Opina lo contrario D. Felipe Fernández Vallejo, dignidad que fué de la Santa Iglesia de Toledo y arzobispo de Santiago, en la preciosa obra inédita que escribió en aquella ciudad antes de 1785 y titulada *Memorias y Disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo*, en el cual curiosísimo manuscrito, según D. Manuel Cañete, asegura el prelado que las farsas sagradas tuvieron principio entre nosotros el siglo XII; «porque constando que la cofradía de los Hermanos de la Pasión, cuyo instituto era el de representarla en los templos, existía ya en Italia el siglo XIII, y *habiendo pasado de nuestro reino á aquél*, se sigue necesariamente que estaria propagado en España algunos años antes.» Véase el *Discurso acerca del drama religioso* por D. Manuel Cañete, *pág. 10*, donde añade por nota que «el manuscrito del canónigo de Toledo, perteneciente á la biblioteca del filólogo D. Bartolomé José Gallardo,» se le franqueó por los señores D. Manuel R. Zarco del Valle y D. José Sancho Rayón, á quien yo apellido *biblioteca andando.*

Respecto á lo que el autor de este volumen diga, sin fundarse en autoridades literarias, créanlo sus lectores, como creia nuestro gran satírico á los que le daban palabra de que sabian el hebreo.

sentación alegórica que Mascó (1), poeta valenciano, compuso en su dialecto para celebrar la coronación del rey D. Martín; la otra que, sin gran fundamento, ha sido atribuida á D. Enrique de Villena, y que escrita *en aragonés* (2) sirvió para festejar la entra-

---

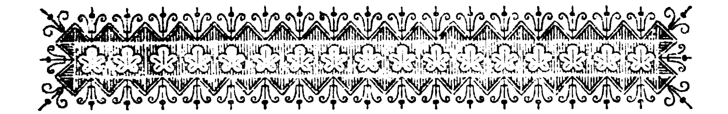
(1) *Maspous* (Mossen Domingo) escriben por error Amador de los Ríos, *(Hist. Crit. etc.*, t. VII, pág. 472) y Alvarez Espino *(Ens. Histórico Crit. etc.*, pág. 30); y *Maspons* apellidan al consejero valenciano de D. Juan I el señor Alcántara García *(Literatura Española*, t. II del texto de Revilla, pág. 346), el norte-americano Ticknor *(Historia de la Lit. Esp.*, t. II, pág. 305, nota) y Moratín en su *Catálogo hist. y crít. de piezas dramát. anteriores á Lope (Obras*, pág. 178, nota 2); pero el *Catálogo* de La Barrera dice *Mascó*, y con él va Menéndez y Pelayo.

(2) Así lo dicen, y lo repito para no faltar al respeto á las autoridades literarias; pero aragonés era mi abuelo, y riojano es el nieto, y ninguno de los dos hemos oido hablar sino el idioma de Bretón, y bien clarito, en aquella tierra de pimientos y melocotones.

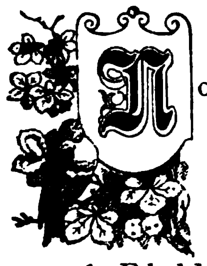
En la nota *b* á los *Orígenes* de Moratín *(Obras*, pág. 151) dice el Sr. Sol y Padrís que la composición alegórica, á la cual se alude en el texto (1414), fué escrita en lemosín, idioma dominante en la corte de Aragón y la convencional entre los poetas entonces, como lo es ahora la italiana entre los músicos; pudiendo así afirmar en su crónica Álvar García de Santa María, hablando de dicha representación... *que torné en palabras castellanas.* Síguele en esto el *Catálogo* de La Barrera. V. *Aragón (Don Enrique de).*

Parece que Sismonde de Sismondi, Bouterwek y Schack opinan lo mismo. No así Martínez de la Rosa ni Amador de los Ríos, el cual asegura que tal espectáculo ni fué compuesto por D. Enrique de Aragón ni en romance catalán ni en lengua lemosina ni en el idioma castellano, sino en el *habla aragonesa*, que difería del romance de la España Central en algunos accidentes de dicción y de giro, por lo cual pudo Álvar García *tornar*los *en palabras castellanas y cendrar los términos aragoneses.* ¿No habia de mostrar el pueblo en su romance su amor y su entusiasmo por el Rey, cuya coronación se celebraba? (*Obras* cit., t. VII, pág. 474.)

da en Zaragoza de D. Fernando el Honesto, exaltado al trono de aquel reino; y la larga serie de composiciones dialogadas en el idioma de Castilla, con las que se prepara la *égloga* de Juan del Encina, el soliloquio de Gil Vicente, el *entremés* de Lucas Fernández, la *comedia* de Torres Naharro, y, en fin, la llegada fausta del *drama* y del *pasillo* del gran Lope de Rueda, cosa es que corresponde al estudio exclusivamente literario del arte teatral; y huelga repetir lo dicho á maravilla por Amador de los Ríos, y lo puesto en claro á conciencia por admirables críticos extranjeros; considerando que si algo no sabido queda por decir, lo dirá portentosamente el insigne Menéndez y Pelayo, gloria de nuestra patria.



VII



No tengo al diligente y luminoso autor del *Ensayo histórico-crítico* de nuestro teatro por impugnador del admirable paralelismo con que se desenvuelven las artes escénicas durante la Edad Media, ya en el templo, formando parte de las solemnes ceremonias litúrgicas en los días simbólicos de la fe católica, ya en el siglo, para hacer más espléndidos el desposorio y la coronación de los reyes, el cumpleaños del magnate, la exaltación del prócer, el bautismo del príncipe, y aun para solazar á la muchedumbre en las festividades de la Iglesia con representaciones que mantienen vivos en el pueblo el espíritu religioso y el amor de la patria. Pero quien no tuviese fe tan ciega en la sabia circunspección y en la doctrina del catedrático ga-

dense, pensaría que, abandonando á Schack (en esto indiscutible), se iba con Moratín (desacertado en esto), al asegurar que "durante todo el siglo XIV *continúan* los misterios religiosos proporcionando *casi exclusivamente* materiales para nuestro teatro," y que "los templos fueron el centro principal de las fiestas populares y *casi el único lugar* en que se desenvolvía el arte dramático" (1); que si lo primero no tiene, como suele decirse, vuelta de hoja, considerando que *misterios* católicos, *pasos* y acontecimientos transcendentales de la historia sagrada se representaban, aunque no de igual suerte, en las naves de la casa de Dios y bajo el techo del palacio del grande, resulta tan poco exacto como lo segundo, si el erudito correspondiente de la Academia Sevillana se refiere no á la manifestación *religiosa* del arte escénico sino á la *litúrgica*, y si en el arte dramático comprende la representación artística de la composición escénica en general, lírica, escenográfica, pantomímica y literaria, según muestran el estilo diáfano y la lógica del cultísimo periodista.

Cierto que sus afirmaciones van hechas con relación al siglo considerado por el excelso crítico alemán (Schack) como la edad dorada del drama religioso (pero religioso-litúrgico) (2), cuya magnificencia, ya dispuesta en el ceremonial, influiría en los

(1) Alvarez Espino (D. Romualdo), *Ensayo histórico-crítico del teatro español*, pág. 24.

(2) *Discurso acerca del drama religioso español* por D. Manuel Cañete, 1862, pág. 11.

numerosos fieles espectadores mucho más que las representaciones religioso-seculares que en el solar aristocrático se improvisaban en celebración de la fiesta de Reyes ó en la del Nacimiento. Y escribí *religioso-litúrgico*, porque no creo que el conde Federico haga referencia al drama sacro de tesis teológico-simbólica, el cual no llega al apogeo hasta dos siglos y medio después, en que ya vestido con los arreos deslumbrantes de la galantería española y del *puntillo* del honor, envuelto entre los anchos pliegues del cendal de un idioma que parece un tesoro y encandecido por una poesía llena de centellas, aparece en *El Condenado por desconfiado* (de autor anónimo) (1), en *La devoción de la Cruz*, en *El Mágico prodigioso* y, sobre todo, en los *autos* calderonianos; que con verdad se ha dicho que quien no conoce á Calderón en ellos, bien puede asegurar, aunque le duela, que no conoce al rey de nuestros líricos del drama.

Mas, aun en el siglo XIV, cumbre de la representación litúrgica (si hemos de creer al eminente indagador germano), ¿cómo asegurar que el *misterio* es el material *casi exclusivo* de la escena patria y que el templo es *casi el único lugar* en que el arte dra-

(1) Corre como de Tirso, desde que tal padre le fué buscado por el sabio investigador D. Agustín Durán: D. Manuel de la Revilla, en un sagaz artículo inserto en sus *Obras* (Madrid, 1883, págs. 349 y 364) se acerca á creer que el gran drama es de Lope; y D. Luis Fernández Guerra (*Vida de Alarcón*.—Madrid, 1871, pág. 154) aunque solo por *vehementísima sospecha*, se lo cuelga al jiboso, gloria de España.

[illegible] del Rey [illegible]
[illegible]
[illegible] las ruinas [illegible]
[illegible] las manifestaciones de [illegible]
[illegible] y los pal[illegible]
[illegible] representación y [illegible]
[illegible]
[illegible] de los [illegible]
[illegible] del *Rey de la fa*[illegible]
[illegible] *salvajes* [illegible]
[illegible] divertían en jardi[illegible]
[illegible] crítica, que no se [illegible]
[illegible] parte en semejant[illegible]
presentaciones, y valga la excepción de la c[illegible]
bre aristocrática del *Rey de la faba*, traída [illegible]
duda, á Castilla por los caballeros de Beltrán [illegible]
guesclin; que, de no haber venido la una ni
otros, bien poco se perdiera.

Nótense aquí las distintas direcciones que [illegible]
la representación secular, según que las fiestas [illegible]
celebra el pueblo son ó religiosas ó profanas; por[illegible]
si solemniza el día de Inocentes en las regio[illegible]
orientales con *el obispillo y la degolla*, y si contin[illegible]
la locura del Carnaval con el *entierro de la* [illegible]
de la sardina, el rey de gallos y la muerte de la [illegible]*ja*, "solaces escénicos los dos últimos propios de [illegible]colares", forman contraste singular con ellos las re[illegible]presentaciones mímicas de los *pasos* de Seman[illegible]

(1) Rodrigo Caro—*Dias lúdicros y geniales: lúdricos* suel[illegible]ribirse; pero es error.

ıue, en procesiones tan ostentosas como las
ı en las provincias andaluzas (y, sobre todas,
lla) son pasmo de las gentes, ejecutan con
·sa contrición los devotos y los arrepentidos;
npliendo la penitencia voluntaria de seguir
:os á la Dolorosa, en los hombros la cruz del
'no, ya haciendo por alarde su papel en el
ɔn magnificencia inusitada en los lujosos trajes
ͻten, en las bellísimas caretas con que apare-
en la riqueza de las armas con que se ciñen y
ın (1).

Jo esto, asi como las comparsas alegóricas de
y cristianos, bautizos de infieles, simulacros
aramuzas y combates entre guerreros capita-
ıs por el Patrón de las Españas y árabes que
n y defienden al famoso zancarrón de la Meca;

V. Amador de los Ríos (*obr. cit.* t. VII, pág. 471, nota). Dice
El Pecado de Adam, *El Sacrificio de Isaac*, *La Calle de la Amar-
la Verónica*, *El Lavatorio*, *El Descendimiento de la Cruz y
ɪ de N. S. J.* etc., constituían otras tantas representaciones y que
!a haber visto muchas de ellas en su juventud. El detalle de las
· es lo que ha desaparecido completamente, puesto que los *pasos*
ıedan, hace cincuenta lustros que van representados por la escultu-
ɪ no ha de decirse otro tanto del disfraz y aun del antifaz; que
adas, al efecto, acompañan á la procesión todavía la Fe y la Veró-
· aun ocultan el rostro los cofrades y los que cumplen sacratísimos
de penitente arrepentido. Tampoco ha quedado de la devoción ni
careta. Yo conservo vivísima memoria de aquella triste procesión
·ernes Santo en el pueblo donde nací: cuando pasaba el Nazareno
ı cruz á cuestas, hasta los hombres derramaban lágrimas; y cuando
.ɪs le seguía la Virgen Madre, prorrumpía la muchedumbre en
lolorosos que llegaban al alma. En Sevilla, entran hoy los *nazare-
n* las tabernas, como prueba de devoción al que plantó las viñas.

las bajadas que del cielo y del altar hace algún santo para dignarse departir con los mortales en la plaza, el día de su celebración; y los *juegos de escarnio*, los de *zaharrones* y *albardanes* son elementos, bien populares, bien aristocráticos, del arte escénico, y que han de entrar, andando el tiempo, en su recinto propio. No se olvide que en estas costumbres verdaderamente dramáticas (algunas de las cuales han llegado hasta nuestros días) no es todo muda representación pantomímica, puesto que el diálogo y la arenga van con los simulacros y los juegos, y la salida del obispo santo lleva, como de rúbrica, el sermón en redondillas ó en romance, que el improvisado *representador* declama vocinglero ante la muchedumbre sobre un cadalso de la plaza pública (1).

---

(1) Véanse acerca de esto el *Discurso preliminar* al *Cancionero popular* del académico Lafuente Alcántara; el *Doctrinal de caballeros (prólogo del lib. III)* de Alfonso de Santa María; y, sobre lo dicho y lo que resta por decir en este capítulo, no deje de consultarse la repetidamente citada obra de Amador de los Ríos, del cual son las frases que pongo entre comillas; *(t. VII. págs. 467-496)*. Algo hay de ello en la nota núm. 60 de *La Prudencia en la mujer (2.ª edición, pág. 174)*, refundición que de la comedia de Tirso, asi titulada, hizo el autor de esta monserga.

En Nájera, la antigua corte de Navarra y pueblo de mi nacimiento, presencié algunas veces la lucha y las carreras de cristianos y moros en la festividad del Apóstol Santiago y las que aun tienen lugar en tal dia en muchos pueblos de la Isla de Cuba, si bien, acaso como manifestación democrática de fraternidad, tan propia de América, sólo dura la costumbre de las carreras á caballo, y se suprimen batallas y enemigos.

Es claro que los moros de mi bendito pueblo tenían obligación de dejarse reventar por los que hacian de cristianos, ó recibir un cántaro de agua por la cabeza; pero como después de la paliza se echaban á pe-

Y llegan á tener tal importancia estos espectáculos considerados al principio, algunos de ellos, como ocupación de gente vil (según legisla el Sabio Rey en las *Partidas),* que no solamente dignatarios y próceres sino los mismos reyes los inventan y los ejecutan, si bien es preciso notar, en honor suyo, que prefieren, para presentarse como actores, las escenas en que laten unidas nuestra patria y nuestra religión.

Precisamente estos elementos seculares del arte escénico, sobre todo los que se desenvuelven en las fiestas y costumbres profanas, entran en el templo con la muchedumbre que los alimenta, relajando asi

---

chos dos *cántaras* de vino moro de la Rioja, quedaban todos igualitos y sin poder entrar en Nuestra Santa Madre Iglesia.

Y no quedaba ayuno al señor Zárate, zumbón y graciosísimo carpintero de la ciudad, cuando el 17 de Enero de todos los años, asi cayeran chuzos de punta, paseaba las calles en figura de San Antón, con mitra engalanada de cintas y pimientos *chiles* y caballero en una mula con aparejo rozagante de ristras de ajos y sartas de alcachofas y de chorizos. Seguíanle muchos zanganotes y chiquillería vocinglera; repartíales el mitrado del cerdo, á veces, avellanas y, á veces, algún saludo con el báculo en las costillas; y los vecinos, entusiasmados con las barbas de San Antón, salían á las puertas y á los balcones para victorearle, llenando sus ya prevenidas alforjas de lo que daban el tiempo y la *matanza*, ya que el Santo no podía proteger á los lechones sinq comiéndoselos. Por la mañana tenia lugar esto, aunque nevase; pero si cesaba la nieve, levantábase un tablado en la plaza, y ¡era de oir el sermón crítico-burlesco-moral y gastronómico que *echaba* el señor Zárate, siempre en verso y original de su caletre! El sermón era por la tarde; y, por la noche, es fama que, si el glorioso San Antón continuaba en el cielo, y su imagen en el altar mayor con doce velas encendidas, no estaba menos alumbrado el señor Zárate, al cual se había ciertamente aparecido el Santo.... en figura de *mona*, por acontecimiento milagroso.

las representaciones litúrgicas, las cuales, á su vez, admiten en su seno el *Mascarón*, la *Tarasca*, los *Gigantones* y los *Dances* para salir con la procesión y la Custodia. Y aquí, una de las causas de decadencia y corrupción del teatro litúrgico; porque el clero, factor principalísimo, si no el único, de la escena sacra, se deja encantar por las fiestas del pueblo y seducir por la imitación de histriones y juglares, sin que la disciplina eclesiástica ni las leyes de Alfonso el Sabio (1260) ni las Cortes de Alcalá (1348) consigan atajar el escándalo, que continúa propagándose: y ha de ser bien entrado en lustros el siglo XV para que el Concilio provincial de Aranda (1473) y el Complutense (1480) procuren el remedio y amenacen con la excomunión (1).

No dice cosa distinta el académico fundador de la Gaditana de Ciencias y Letras, talento crítico privilegiado, en el cual no es fácil hallar contradicción, á no ser aparente. Hay, pues, que referir sus afirmaciones, bien al poema dramático y á la composición teatral que ha de representarse en un recinto artísticamente preparado, bien á los elementos eruditos del arte escénico (2).

---

(1) *Partida I, título 6, ley 34, edic. de la Academia;* reprodúcela, en parte, Ticknor *(Obr. cit. pág. 270 del T. I.)—Concilio prov. de Aranda, cap. XIX.—Constituciones castellanas del Concilio Complutense, Aguirre, t. III, pág. 679.* Son citas de Amador de los Ríos *(Obr. dicha, t. VII, pág. 472).*

(2) Eruditos hubieron de ser efectivamente los clérigos ó los seglares que notaban con solfa las palabras, concertando instrumentos y voces; los que componían el diálogo, chapurreando el romance con maca-

En cuanto á los elementos populares de la escena española, no vinieron del templo ni de la liturgia sino de las costumbres y del siglo. Y como esto, además de ser lógico, es probado, no logra convencerme el erudito miembro que fué de La Española Don Manuel Cañete (de cuyo huerto puede ser la flor del elegante Espino), cuando dice que el teatro sacro "vivió entre nosotros *como exclusiva representación* del genio dramático nacional", hasta la segunda mitad del siglo XV y primera del XVI, á las cuales

rrónicos latines; los que dirigían la confección de cabelleras y de vestiduras hasta con guantes para el Padre Eterno; los que pintaban ó mandaban pintar la bóveda celeste, decorándola con nubes y con astros; los que al llevar la dirección en el manejo de las ruedas y los tornos de la tramoya no olvidaban lo que alguno tenia que hacer en el pesebre, y los que tan bonitamente ponían cabezas nuevas á la mula y al buey como cuernos al diablo, ¡quizás en gracia de los que el enemigo les puso alguna vez con auxilio piadoso de la devota y fidelísima consorte!

No en el siglo de oro del drama sacro (el XIV, según Don Adolfo Federico de Schack) sino bien granado el siguiente, ya en la decadencia del teatro litúrgico, todavía se representaba en Zaragoza algún *misterio* con artística suntuosidad. En 1487 se puso en escena el de la *Natividad* en la iglesia de San Salvador.—«El aparato escénico constaba de un pesebre, tornos, ruedas y telones para representar el cielo con nubes y estrellas, formando parte del vestuario guantes para los ángeles y el Padre Eterno, cabelleras de mujer para los primeros y de cerda para los profetas, cabezas nuevas para el buey y la mula: mereciendo Maese Yust. *por el magisterio de facer toda la representación* y Maese Piphan *por los quinternos que fizo notados* que sean sus nombres consignados en la historia del teatro. Regaló el cabildo al primero cinco florines de oro; al segundo medio florín y dió de guantes á los *ministriles de los Señores Reyes por el sonar que ficieron* dos florines de oro.» *(Documento publicado por Schack, á quien lo comunicó Amador de los Ríos cuando aquél vino á España.—Hist. crit. citada*, t. VII, páginas 484 y 485).

refiere la "marcha pararela de la escena religiosa y de la profana„ (1).

Hágase relación al poema escénico, á la literatura dramática en las representaciones litúrgicas, por oposición á las que tenían lugar en el siglo, ya fuesen de índole religiosa, ya de índole profana; y como yo no soy Schak ni Du Meril, ni he de empolvarme con papeles viejos (que ya sabrá seguramente de memoria el glorioso humanista santanderino), cederé, de grado, al sagaz colector de las farsas de Lucas Fernández y al catedrático de Cádiz. Porque, si considerando las dinámicas determinaciones del *todo* en la oposición de los términos de la *variedad* (ya que *el todo, como todo, no progresa ni regresa ni se estaciona)* (2), el progreso no ha de representarse (como expresión gráfica de perfecto sincronismo) por dos líneas paralelas trazadas á la vez, sino más bien por líneas mixtas divergentes que simbolicen los latidos de la existencia, lógico resulta que el teatro en los templos progresara durante la Edad Media, hasta llegar á todo su esplendor en el siglo XIV, para decaer y corromperse más adelante, cediendo á la escena secular el báculo, la mitra, y el poder con ellos. Pero entiéndase que á quien los cede, no es únicamente á la manifestación profana del teatro del siglo, sino á la religiosa también;

(1) *Discurso ya citado*, pág. 14.—1862.)

(2) Krausismo puro; ciencia isotérica de D. Federico de Castro, profesor insigne. ¡Á los iniciados con ella!

porque, si desde la segunda mitad de la centuria décimosexta hasta el último triunfo de Calderón (que fué su muerte) hay paralelismo y sincronismo, los hay entre la escena religioso-teológica y la escena profana; no entre ésta y la litúrgica.

No se afirme, pues, que el teatro litúrgico es "*exclusiva representación* del genio dramático nacional" en este ni en el otro tiempo, si al arte dramático pertenece la representación del drama (que sensible y materialmente lo completa); pues en la representación entra la Mímica como uno de los principales elementos, y ella se desenvolvía sin estorbos y bien al aire libre, cuando en las mismas calles era el fidelísimo trasunto de las escenas de la vida en que más arrogantemente se manifestaba el genio nacional. Aun en el palacio de los próceres, no hubieron de esclavizarla grandes miramientos ni convencionalismos eruditos; porque, sin tener en cuenta que aquellos magnates representaron en el mismo solar donde mandaban como señores de pendón y caldera, de horca y de cuchillo, no sabían, por lo general, escribir su nombre (1). Y ha de venir á la historia el siglo XV para que iluminen á la Nobleza la sabiduría del décimo Alfonso, el arte de los trovadores provenzales, los consejos del autor del *Libro de los Castigos* y la palabra simbólica de aquel Capitán General de las fronteras andaluzas, niño de do-

(1) Ni entendían de cosa alguna que no fuera matar moros y dar gorrotazos.

ce años, que compuso luego *El Conde Lucanor;* para que aquellos infanzones sientan el influjo de la protesta del genio nacional representada por el cronista del *Tigre castellano* y del *Príncipe de las Mercedes;* para que no se santigüen con superstición y no echen á correr al olor del azufre, si se acercan al famoso Marqués de la redoma; y para que oigan sonar en la lira del prócer Santillana los ecos del cantor de Laura y los del vate florentino.

Pero, ya adulto el siglo XV, se corrompe, hasta desaparecer en las costumbres, el teatro del templo, cuyas representaciones sólo verán los fieles, de tarde en tarde, como caso rarísimo, para celebrar algún acontecimiento tan solemne como la traslación del Santísimo á la nueva Catedral Segoviana el 15 de Agosto de 1558, día de la Asunción de Nuestra Señora; debiendo advertirse que la *gustosa comedia* que Lope de Rueda y compañía parece que interpretaron entre los dos coros, no pertenecía al teatro litúrgico, si á él no hemos de referir la representación profana que entonces formó parte de aquellas ceremonias (1).

---

(1) *Hist. de Segovia* por Colmenares, fol. 516.—C. Pellicer (*Trat. hist. sobre el origen y progresos de la Comedia y del Histrionismo en España*, I, pág. 40) calla el día de la representación y equivoca el año, suponiendo que se efectuó en el de 1557. El sabio D. Martín Fernández de Navarrete rectificó el yerro, á continuación del texto de Colmenares.—*Lope de Rueda y el teatro español* á mediados del siglo XVI; artículo por D. Manuel Cañete: en él dice el ilustre crítico que fué vano su esfuerzo para encontrar la pieza que el batihoja sevillano debió de representar en la ciudad del Eresma.

No obstante lo apuntado, y si bien fueron prohibidos los *misterios* dentro de la Iglesia en 1559, sustituyéndose en la primada de Toledo por unas fiestas sencillísimas, aunque de carácter dramático (según autos de 6 de noviembre de 1557, 7 de noviembre de 1559 y 23 de diciembre de 1560), continuaba, tal vez, su representación en otras catedrales, como, por ejemplo, en la de Huesca, donde consta *(Archivo.—Ceremonial*, lib. 2.º) que á 15 de enero de 1582 se puso en escena el misterio de *La Natividad*, y en la de Sevilla, donde, muy avanzado el siglo XVI, interpretábase teatralmente *El Esclavo de Israel*, cuya copia fué facilitada por el doctísimo deán de aquel Cabildo D. Manuel López Cepero al insigne historiador de las letras hispanas (1).

Es que nada desaparece por completo en un instante determinado. La ley de la inercia resulta universal y perdurable. Costumbres, manifestaciones del espíritu, historia de los pueblos, todo se transforma, sin que pueda el pensador precisar el instante: colores del espectro sin solución de continuidad para nuestros ojos miopes.

Mas no cabe duda de que la escena litúrgica va agonizando con el mundo viejo de la Edad Media, y de que la escena secular, bien religiosa, bien profana, cuyos elementos habíanse ya desenvuelto á impulsos de la religión, de la reconquista y de las costumbres caballerescas, comienza con el Nuevo Mun-

(1) Amador de los Ríos, t. VII, pág. 485, obra citada.

do (1). Y no precisamente porque la invención del mundo colombiano influyese en la escena de otro modo que exaltando, tiempos adelante, la fantasía de los Españoles, sino porque nuevo es el mundo que los Reyes Católicos encuentran en el mar proceloso que anegaba entonces á la patria, cuando al par que sus corazones unen sus coronas. Éllos doman la Grandeza rebelde; guerrean al bandolerismo; ponen coto á desmanes del Clero y á filtraciones de la administración; organizan los ejércitos permanentes; arbolan la Cruz sobre las torres granadinas; triunfan en Italia por la diestra fulminadora de Gonzalo; hacen cumplir los ordenamientos de las leyes suntuarias, para que acaben el lujo escandaloso, la afeminación y la molicie; crean, para juzgar á herejes y hechiceros, aquel Tribunal de la Fe, después odioso, pero entonces *erecto* con el propósito ferviente de combatir los errores del fanatismo, los extravíos de la razón y los daños de la incredulidad, y realizan la unidad política, una vez íntegro el territorio, ya en armonía los elementos nacionales de oposición y aquellos reinos que mientras duró la reconquista brotaron, como frutos indígenas, de la topografía del pais, de nuestro modo de luchar y de nuestra condición independiente. Éllos propagan la cultura con el auxilio prodigioso de aquella palanca de Arquímedes, que remueve los mundos del pensa-

(1) Agustin de Rojas.—*Viaje entretenido*, pág. 12; Méndez Silva, *Catálogo Real de España*, fol. 121; Amador de los Ríos, obra y páginas citadas.

miento y se llama la imprenta, y éllos, en fin, levantan en universidades y demás templos del saber sendos arcos de triunfo, para que el numen español salga á recibir y haga cruzar por ellos al arte clásico, que entre dioses olímpicos y coro de Musas, la sien ceñida de laureles eternos, en las manos la lira griega y la púrpura romana en los hombros, surge de las olas de sangre derramada en diez siglos, y surge ¡inmaculado! por maravilla del Renacimiento.

VIII

En verdad que si, como por encanto, había de brotar la nación española de entre los escombros de Aragón y Castilla, ésta impotente y afeminada como su rey y sumida en la pobreza que el fausto de los magnates insultaba escandalosamente, y casi desquiciado aquél por irreducibles banderías, présagos de la catástrofe que parecía comenzar en el sepulcro del de Viana, fué necesario que encendiese la Providencia el corazón y alumbrase el cerebro de la más egregia de las reinas, de la magnánima Isabel.

Pocos lustros hay que retroceder para que la transformación operada, sobre todo, en Castilla, nos llene de asombro. Y perdone el lector si, á un lado del camino, me detengo un instante para esperar que salgan á mi encuentro las causas de la decaden-

cia y de la corrupción de la escena litúrgica, muchas de las cuales determinan el progreso de la secular, labrando los cimientos del teatro español.

Tan funesta para los pueblos castellanos como para los dominios aragoneses la dinastía de los Trastamaras, que empieza con el puñal del fratricida y acaba con los dos parricidios de la Enríquez, víctimas de cuya protervia fueron el prisionero de Aybar y la envenenada de Orthez; una disnastía compuesta de príncipes, si enérgicos, desafortunados los unos; incapaces los otros; obligado el primero á pagar munificamente su trono de Caín á una aristocracia desvanecida y turbulenta; sorprendido el segundo por una muerte prematura, no sin extender por todo el reino los luctuosos crespones de Aljubarrota; el tercero enfermizo y misérrimo; débil el cuarto y danzante y músico y coplero, nacido más para fraile del Abrojo (como él dijo) que no para monarca; impotente y sin decoro el último hasta el extremo de sufrir la befa y el irrisorio simulacro de la degradación y el destronamiento, ¡cómo habían de ser atajados los males que nos amenazaban!

Menospreciado el trono; soberbia la privanza; siempre rebelde la Nobleza, la cual, mientras agoniza el pueblo y el pobre Rey ayuna, engarza con los tributos de cien villas las piedras preciosas que luce en el estoque ó en los borceguíes, lleva un tesoro en el birrete y en un *yantar* opíparo consume una fortuna; desmoralizada la familia; relajado el Clero hasta emular inverecundo la opulencia de los

grandes y vivir en amancebamiento, ¿qué esperar sino la anarquía en el orden político, en el orden económico la miseria y en el orden social la abyección y la servidumbre? (1).

Asi cada castillo es cueva de ladrones, y en cada senda es despojado el indefenso caminante; asi se vende el hurto en la plaza pública y á la faz del hurtado, y es puesto el hurtador no en la picota sino en la preeminencia de la Merindad ó el Adelantamiento; y asi, mientras hay juglares con diadema, como Juan II, y *castísimos* esposos de *testa coronada*, como Enrique IV, hay monarca sin cetro, como el famoso Condestable, y soberano sin corona, como

(1) Sin que pueda ser negado el escandaloso contraste que hay en el siglo XV entre la miseria del pueblo y el lujo de la aristocracia, la vanidad por la ostentación de galas costosísimas no sólo contagia, al fin, á los prelados sino á las otras clases, aun á la menestral; y por igualarse á los caballeros, lábranse más pronto su ruina. Las Cortes de Palenzuela de 1452 y la ordenanza de D. Juan Pacheco, gran maestre de Santiago, expedida en 1469 lo dicen muy clarito.

Respecto de cómo se trataba aquella gente, cuando decían: ¡á comer!, recuérdense los cuatro mil pares de gallinas, dos mil carneros y cuatrocientos bueyes, en doscientas carretas de vitualla, *que se quemaron por leña* en la cocina, y, en fin, todo lo que *trujo* D. Juan de Velasco *para dar á entender* á los aragoneses la magnanimidad de los señores de Castilla; y no se olvide el *yantar* con que á D. Juan II obsequió el de Luna en Escalona.

En cuanto á la lascivia que contaminaba la sociedad entera, ya en las Cortes de Valladolid de 1351, en las de Soria de 1380 y en las de Briviesca de 1387 hay ordenamientos á porrillo asi acerca de los hijos y barraganas de los clérigos como de las mancebas públicas de los casados, algunos de los cuales, viviendo su consorte, matrimoniaban otra vez. (*Hist. de Esp. por Lafuente*, *1861*, t. v, págs. 32 y 33; t. IV, páginas 277 y 278).

el paje Beltrán, que ejercen igual poder sobre el tálamo de los regios consortes que sobre la frente de los imbéciles ungidos (1). En abadías y conventos, parroquias y catedrales, basílicas y colegiatas, behetrías y burgos, castillos de señores y hogares de vasallos, anida el ave nocturna y agorera de la superstición, y suena la campana y ármase el brazo de hierro del feudalismo. La fantasía poética de las muchedumbres, tan idólatra de lo maravilloso y de lo sobrenatural, convirtiendo la devoción en fanatismo, sigue alimentándose de hechicerías y milagros; y magnates, ya cultos, van á saber su suerte por boca de adivinos y horóscopos. Y mientras tiene el Obispado rentas tan pingües como la Corona y la privanza juntas, ejerce la abadesa su jurisdicción sobre cincuenta pueblos; y cuando á la Reina y al Infante sólo se les permite mantener una mula (entonces objeto de lujo), piensan y lucen el Cardenal de España veinticinco, los arzobispos de Santiago y de Toledo veinte, y los demás prelados diez; todo prescripto en ordenanzas en que el legislador tenía presente las riquezas de que el alto clero disfrutaba (2). Damas y caballeros calumnian á la Na-

(1) Ya en las Cortes de Burgos de 1367 puede verse cómo adelantados y merinos mayores hacian justicia de bolsa. En palacio, al fin, se hacía justicia al decoro, porque ni D. Juan *el Danzante* se acostaba con su mujer sin permiso de su privado, ni el de Cueva permitia que Enrique *el Impotente* durmiese con la suya, ¡si habian de guardarse los fueros de la sapientisima Naturaleza!

(2) Dice Lafuente *(Hist. de Esp.*, t. IV, págs. 306 y 307) que Gil González Dávila en el cap. 50 de la *Historia de Enrique III* inserta el

turaleza con afeites engañadores, llegando las unas al ridículo y los otros á la afeminación, vergüenza de la hermosura masculina, y profanan el templo con sus aventuras galantes y sus citas de amor (1).

Ya no es este dulcísimo tormento de los corazones engendrador de sacrificios y de hazañas: la palabra de los enamorados, llena de ardores juveniles, conviértese en artificioso *desir* de trovadores, y desaparece el sentimiento entre los hipérboles de una galantería de carnaval, con flores de trapo y lentejuelas, inspiradora de clopleros semejantes al orgulloso privado del Rey músico, autor de estrofas como la siguiente, que, de no ser baladronada pueril, sería una blasfemia:

---

ordenamiento expedido en Segovia por este rey, prescribiendo el número de mulas que habían de tenerse siempre que se mantuviera caballo. En estas ordenanzas se afirma lo que dice el texto: pero sigo á nuestro insigne historiador sin haber podido confrontar esta nota. Cuando pienso con el cerebro de los demás, así lo expreso.

(1) Con colorete y con aguas de olor y hasta con solimán se afeitaban el rostro casadas y viudas, *siglos* y doncellas, sin olvidar el cinamomo, el clavo de girofle y otras yerbas fragantes para la boca, provocando, así, en la Iglesia, la *devoción* de los galanes, los cuales iban ataviados con cuanto había podido inventar el refinamiento de la afeminación. —Véase el códice escurialense *Reprobación del amor mundano* del «arcipreste de Talavera, festivo y elegante pintor de las costumbres á mediados del siglo XV». (*Amadr. de los R., Hist. Crit.*, t. VII, página 472, nota): yo no lo he visto, así como tampoco *El Triunfo de las Donas*, en que el famoso D. Enrique de Aragón (á quien hemos dado en llamar el Marqués de Villena, no siéndolo) describe las afeminadas costumbres de los cortesanos de su época, burlándose de ellas. Cita la obra Sampere y Guarinos en su *Historia del Lujo*.

¡Y nos quejamos ahora de que las señoritas se afeiten!

Si Dios, nuestro Salvador,
Ovier de tomar amiga,
Fuera mi competidor.

¡Así echa la influencia provenzal encajes, puntillas y randas á las formas, apagando el fuego divino! Para que incendie un corazón, será preciso que á Jorge Manrique se le muera su amantísimo padre, y que los ayes elegiacos de su alma salgan de ella envolviéndose en el manto del estro nacional, no en octavillas ni en serventesios provenzales.

Y, como el sentimiento religioso y el amor, duerme el de la patria. Ya no se lucha para reconquistar el territorio sino el favoritismo; ya no se rompen lanzas en el combate contra los infieles sino en el simulacro de torneos y justas, convertidos más adelante en la cómica diversión de los *estafermos;* y cuando el paladín leonés de *El Paso Honroso* desafía al mundo para quebrar trescientas lanzas y librarse, así, de la cadena que lleva los jueves, como voto de amor, por la señora de sus pensamientos, no es hazañosa empresa aquella suya, sino alarde pueril de valor inútil, como es Quiñones una especie de heraldo de la locura quijotesca.

Cierto, que hay instantes en que parece brillar el astro de los Trastamaras en un cielo sin nubes, porque la energía, la condición hidalga y la singular inteligencia de algunos de sus príncipes borran de la memoria el origen de su encumbramiento, y aspiran á salvar la patria, la religión y el trono.

Comienza Juan I, entonces, la organización social de la monarquía, mostrando señalada deferencia á la representación nacional; da leyes suntuarias para continuar la obra de Pedro de Castilla y Enrique *el Bastardo,* y, con el matrimonio del príncipe heredero, mata las pretensiones del estirado Duque inglés, que había llegado á traer á Galicia la corona regia y á usar un sello con las armas de Castilla y León (1). Entonces Enrique *el Doliente* expide sus celebérrimas ordenanzas de Segovia para hacer revivir, con el fomento de la cría caballar, el espíritu belicoso de aquel pueblo que, educado en las lides, pelea ya de burlas, y utiliza, como sagaz legislador, á fin de conseguir su objeto, la vanidad de las mujeres, á quienes prohibe vestir de seda y lucir adornos y galas, si su esposo no tiene caballo de seiscientos marevedises, por lo menos. La marina castellana llega al Támesis imponiéndose á la británica. Fernando de Antequera, el más excelso príncipe de la dinastía, que nunca supo lo que fueran la deshonestidad ni la ambición, mantiene en paz el reino durante su regencia, y, proclamado rey de los Aragoneses, estrecha las relaciones de Castilla con Aragón y Cataluña, como estrecha después Alfonso V las de estos estados con Sicilia y con Ná-

(1) Por cierto, que á los caballeros y á los soldados que trajo se los hallaba á cada hora tendidos en el suelo; porque, según cuentan las crónicas, no hacian otra labor de mérito que la de empalmar borracheras. De correncia murieron como chinches: Froissart lo declara. (Cítale *Lafuente*, *Hist.*, t. IV, pág. 209.)

poles, haciendo más poderosa la influencia de las literaturas provenzal é italiana.

Pero estos resplandores son como los últimos de la lámpara que se apaga; lucidez momentánea del agonizante.

Nada importa que el pueblo se indigne, tal cual vez, y entre las olas del tumulto arroje de su silla al Arzobispo de Santiago (1), porque atenta, casi delante del altar (¡!) al honor de una virgen desposada que acaba de velarse en la Iglesia; ni que Enrique III, en rapto de energía ¡tan propia de los débiles! atemorice á la Grandeza, presentándole su verdugo por postre de un banquete. Nada significa el suplicio, sin escarmiento, del ambicioso Condestable, no condenado por el Rey, su siervo, sino por sus enemigos políticos. El trono será vilipendiado, desde que el Rey se oculte en el retrete, al primer estampido de la discordia; se hará en Simancas el escarnio del Arzobispo de Toledo, en parodia de la degradación abulense, y la inmoralidad del Clero, consecuencia del lujo, de la riqueza y del poder, en oposición á los de la nobleza seglar, continuará relajando la disciplina, herida ya de muerte por el cisma funesto que afligió entonces á la Iglesia y colocó un Vicario de Cristo en Roma y otro en Aviñón.

Y todo ello, con las relaciones exteriores fomentadoras del Comercio y la Industria y portadoras de la influencia de literaturas extrangeras, junto con la

(1) Don Rodrigo de Luna se llamaba el prelado. (V. la *Hist.* de Lafuente, t. v, pág. 25 y t. I, pág. 70.—1861.)

loca afición á las artes suntuarias y á las otras artes de la paz que, en épocas de decadencia, incitan más al sensualismo y la molicie, como la Música, la Danza, la Cosmética, la Cisoria, y aun la poesía lírico-erótica en que no palpita el numen nacional, todo ello engendra lo que puede llamarse la afeminación de la cultura.

Me referí á Castilla, por ser el reino en que más estragos hicieran la debilidad de los reyes, la insolencia del Clero y el desvanecimiento de la aristocracia, y por ser el Estado en que, por entonces, no se manifestaba aquella virilidad de otras épocas, aun no perdida en Aragón y Cataluña.

Mas, á pesar del espíritu varonil de estos pueblos y del de los hijos de Navarra; de que rigieron aquellos estados príncipes tan egregios y virtuosos como Fernando *el Justo* y Alonso *el Magnánimo*, y de que, según dijo un gran Rey, era tan difícil unir la nobleza castellana como desunir la aragonesa, bien puede presagiarse la tempestad que ha de ser desatada por parcialidades tenacísimas, y la adulteración de las costumbres más viriles en los brazos muelles de una corte ceremoniosa, á propósito para alimentar con saraos y músicas la voluptuosidad y no las energías de la juventud. Presagio lógico, desde que el Rey del *puñalet* rasga el *Privilegio de la Unión* y organiza ceremoniosamente los oficios de su Palacio, y en cuanto sube al trono Don Juan *el Cazador* que, en dulce compañía de su mujer Doña Violante, apenas atiende á gobernar de otra manera

que celebrando *Cortes de Amor* y danzas y conciertos cada hora, gastando un tesoro en objetos de cetrería, y en hacer venir á su palacio y á su corte los músicos y los cantantes de más celebridad. Así, establece el *Consistorio de la Gaya Ciencia*, imitación de la *Academia de Tolosa;* así, la infanta Doña Juana de Perpiñán, que duerme al són del arpa, es imagen del reino, que se duerme sobre sus laureles y sobre los divanes y los paños de oro que le trajo el Comercio; y, así, Doña Carroza de Vilaragut, que dirige como *artista suntuaria* el lujo y el boato de la Corte, resulta la verdadera Reina de aquellos dominios (1).

Y no basta que la preponderancia de la marina, indisputable en éllos, fomente la Industria, hasta el punto de que lleguen á ser prohibidos á principios del siglo XV ciertas mercaderías y paños extranjeros; no basta que á ello pueda contribuir la dote de la reina de las ovejas (2) D.ª Catalina de Lancaster, desde cuya llegada de Inglaterra comenzaron á progresar nuestros tejidos de merino; porque las comunicaciones de Aragón, Valencia y Cataluña con las repúblicas y los estados de Italia, Inglaterra y Fran-

(1) Véase en Lafuente *(Hist. de Esp. t. IV, pág. 225)* la carta que la Infanta de Perpiñán dirigió á su madrastra Doña Violante desde la Junquera: en élla se ve que no había quien le hiciese coger el sueño, si un cierto Pablo y una cierta Aldonza de Queralt, arpista, no hacían, cantándole la *nana*, evocaciones á Morfeo.

(2) Consta que la hija del Duque de Lancaster, cuando vino á matrimoniar con Enrique *el Doliente*, llegó á Castilla hecha una pastora, trayendo como dote rebaños pingües de ovejas merinas.

cia y sus expediciones á Constantinopla, al Asia y á Levante contribuyen á la afeminación de aquellas tres hermanas, que pierden en relaciones exteriores su vitalidad.

Y, por último, los partidos de Agramonteses y Lusetanos en Navarra y los bandos que en tiempo de D. Juan II, duro como rey y desamorado como padre, ya siguen su pendón y el de la Enriquez, ya la enseña del príncipe D. Carlos, vaticinan el desquiciamiento.

Ahora bien: las diversiones públicas á las que el sacerdocio se aficiona; el atractivo irresistible y la magnificencia de justas, pasos de armas, torneos y representaciones pantomímicas, coronaciones de monarcas y exaltación de condestables; espectáculos del siglo á los que acude una multitud ávida de sensaciones para olvidar, algún momento, su estado paupérrimo; la participación que los eclesiásticos toman en las fiestas profanas y la que toma la muchedumbre en las ceremonias de la Iglesia, cuando se representan los *misterios*, la Natividad ó la Pasión; el falso concepto que tiene de la fe católica un pueblo fanático que cuenta con más milagreros que devotos, porque la supersticiosa creencia en los prodigios de la hechicería y en los milagros de la santidad (lo dice admirablemente el catedrático de Cádiz) ocupan el vacío que habían dejado los errores gentílicos y fábulas paganas (1); el asiático lujo, que

(1) Álvarez Espino (*Obr. cit.* págs. 24 y 25).

todo lo domina; la ambición, que todo lo destruye; la inmoralidad, que todo lo corrompe; la afeminación de la cultura y las relaciones políticas y comerciales con el exterior, que encienden el deseo de lucrarse y de extender dominios, alejándonos del hogar; todas son causas que, desmoralizando las clases, determinan la caida y la muerte de las representaciones litúrgicas.

Entre éstas y las seculares hay oposición, no sólo por pertenecer las unas al templo y las otras á la plaza pública, al solar de los aristócratas y al alcázar del rey, sino porque al carácter universal que los misterios católicos y la tragedia del Calvario dan al teatro de la liturgia, se opone el carácter nacional de las representaciones, ya religiosas, ya profanas, que se verifican en el siglo.

Lógico es, por lo tanto, que muchas de las causas que corrompen y descomponen la escena litúrgica mantengan y vigoren los espectáculos de la secular, hasta que, como invención de nuevo mundo, y al mismo tiempo que descubre el suyo el navegante genovés, llegue la verdadera composición dramática del poeta, la que ha de declamarse en consorcio armónico con la acción, sin que la Mímica, desde entónces, sea la señora de la palabra (1).

---

(1) No escribo historia literaria, y por eso no me refiero á otras composiciones dramáticas que á las que fueron ó pudieron ser representadas en la escena secular: muchas de las églogas de Juan del Encina se sabe que lo fueron, y por él mismo; y en cuanto á las coplas *mingo-revulguianas*, tanta fué su popularidad (como todo lo que da palos al go-

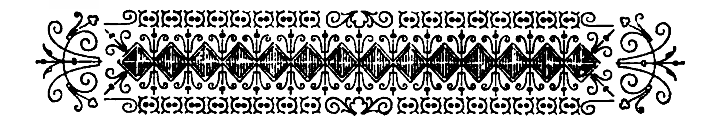
Y cuéntense, entre las causas más poderosas, la influencia de las literaturas exóticas, cuyas escuelas principales (provenzal y alegórico-dantesca) se reunen con la didáctico-simbólica en el Marqués de San-

bierno), que no es mucho suponer que en una reunión cualquiera, donde se hablara de la *cosa pública* y se leyera la satírica y saladísima composición, se desviviese alguno por hacer de *Mingo*; y *puesto* éste, ¿quién que en algo se preciara no haría de *Arribato?*

Por lo demás, el diálogo (forma dramática, y, por lo tanto, siempre representable), contaba con muy rancio abolengo, puesto que la transformación de la literatura popular en erudita, á contar desde el cura de Berceo, vistióse también con la forma dramática; y ahí están, para no desmentirme, los diálogos del Archipreste (1330), creador de la *Trotaconventos*; los del *Libro de Patronio*, del infante Don Juan Manuel; la terrible *Danza de la muerte* (1360) y los de casi todos los trovadores españoles del siglo XV; ya que, desde el comendador Ferrán Sánchez de Talavera que escribió un diálogo *por contemplación de su linda enamorada* (fines del siglo XIV) hasta que D. Diego López de Haro compuso el de *Aviso para cuerdos* (principios del siglo XVI), «apenas existe trovador» (dice Álvarez Espino, *Obr. cit. pág. 31*, tomándolo de Amador de los Ríos) «que no deje alguna muestra de su ingenio dramático.»

Incita el diálogo á la declamación, y aun á la verdadera representación, en cuanto el recitador se levanta y se mueve con libertad; pero ¿se sabe si los diálogos de nuestros poetas fueron representados? *La Danza de la muerte* lo fué probablemente por los clérigos en los templos y aun en los átrios ó en las plazas; pero por su pensamiento que, según Espino y otros, refleja el de toda Europa en el siglo XIV, y por su carácter de universalidad, pertenece á la escena litúrgica. ¿No acontecería con las demás composiciones dialogadas de carácter secular y aun profano, lo que con las tragedias clásicas, traducidas entonces, que no fueron puestas en escena, entre otras causas, por falta de recinto á propósito, de medios materiales, y porque eran un árbol sin savia española? Haría, pues, todo ello adelantar á la literatura dramática, pero no á la Declamación, que exige en el intérprete mayor cultura que la representación mímica: el movimiento es anterior al lenguaje articulado; los niños son una especie de profesores mímicos mucho antes de tener media lengua.

tillana; la protesta del pueblo castellano contra sus gobernantes, bien mostrada en la aparición de la sátira política, y el Renacimiento, que viniendo á pulir las asperezas de la forma, trae en el fondo levadura pagana. Así, en oposición á los poetas erudito-cortesanos, aparecen los erudito-populares, que siguen preparando el triunfo del arte nacional en su expresión más eminente, en el teatro, cuya bandera, pasada una centuria, llevará el gran Lope, tomándola del batifulla sevillano: á imitación de las creaciones virgilianas, habrán de ser escritas églogas que serán puestas en escena; y la sátira político-social hallará su máscara y su simbolismo en los pastores de las celebérrimas coplas de *Mingo Revulgo*, germen de la comedia fustigadora de vicios, ridiculeces y costumbres.



IX

Para observar cómo se verifica el desenvolvimiento creciente de la escena secular en el siglo XV, conforme desaparece la litúrgica, y cómo se afanan reyes, próceres, caballeros y muchedumbre en dar estructura dramática no sólo á la representación de los *misterios*, que van alejándose del templo, sino á las solemnidades civiles y políticas, basta leer las *Coronaciones de Aragón*, por Jerónimo de Blancas; *El Teatro de Valencia,* por D. Luis Lamarca; los *Anales* de aquel reino, por Zurita; la *Crónica de Don Álvaro de Luna* reimpresa por Flores, académico de la Historia; la de D. Juan II y la del condestable Miguel Lucas de Iranzo.

Descríbense en las tres primeras obras las fiestas y representaciones alegóricas efectuadas al coronarse reyes de Aragón D. Alfonso *el Benigno*, don Martín *el Humano* y D. Fernando *el Honesto* respectivamente, y en la Crónica del de Luna, las justas y *entremeses* verificados en Tordesillas el día de la exaltación del Condestable, muy dado, por cierto, *á fallar invenciones* para divertimiento de la corte y de la muchedumbre. Danzas de caballeros y representaciones de *momos* hubo en Haro (Rioja), cuando el Marqués de Santillana y D. Alfonso de Cartagena fueron á recibir á D.ª Blanca de Navarra, que venía á Castilla para casarse con el que fué después Enrique IV. Alfonso V de Portugal, al verificarse en Lisboa el matrimonio de su hermana D.ª Leonor con el emperador Federico, tomó parte con los Infantes, sus tios, en la representación de los *momos* que se hicieron para honrar las bodas; y D. Juan II figuró, con las damas y caballeros de su corte, en los que hubo en Ébora con ocasión del casamiento del príncipe, su hijo (1).

Pero el documento que muestra más indubitablemente el imperio de las costumbres escénicas, muy adelantado el siglo XV, es la crónica del condestable Lucas de Iranzo (1459-1471), desde que este aristócrata se establece en Jaén; porque apenas hay,

(1) *Memoria sobre ó theatro portugués*, por Francisco Manoel Frigoço, d' Aragao Morato. Según Amador de los Ríos (*Obr. cit.* tomo VII, pág. 475), está en el tomo V de las *Memorias* de la R. A. de Ciencias de Lisboa.

en los años que abraza, festividad religiosa ni acontecimiento memorable sin *momos*, *farsas*, *representaciones y misterios* en que no tomen parte el prócer y sus caballeros, alegrando así las fiestas de la plebe como los bailes y *salas* que solía disponer aquél en su magnífica vivienda.

De cenar acababan en 6 de Enero de 1462 el Condestable y dos pajes suyos (los tres, vestidos muy ricamente de Reyes Magos), amén de los muchos caballeros y damas que asistían en la celebración de la solemnidad, cuando, montada en pollino sardesco, entróse por las puertas del comedor una dueña que, representando el papel de la Virgen con su niño Jesús en los brazos, venía en compañía dulcísima de su esposo Joseph. Recibida devotísimamente por el magnate, que la subió á su elevado asiento, salióse el de Iranzo con sus pajes, y volvió á entrar con éllos, viniendo *por la sala adelante, muy mucho paso y con muy gentil contenencia,* con sendas coronas en las frentes y sendas copas en las manos, sin apartar los ojos de la estrella que los guiaba, y la cual iba por un cordel hasta el cabo de la habitación, donde esperó la Virgen los presentes que los tres Reyes le ofrecieron en adoración de su hijo Dios. Y con grande estruendo de trompetas, atabales y otros instrumentos, terminó la escena pantomímica.

En el mismo lugar en que Amador de los Ríos la describe *(Hist. Crit. cit., t. VII, pág. 477)* lo hace también (refiriéndose al tomo VIII del *Memorial histórico español)* de la farsa político-burlesca ejecuta-

da el segundo de Pascua de 1463 en las calles de Jaén y en el alcázar de Lucas de Iranzo. Entre moros y cristianos anduvo el juego. Vinieron con su profeta los que hacían de infieles, trayendo sus libros en una mula bien paramentada: recibidos con gran pompa por el Condestable, le desafiaron, leyéndole una carta del rey de Marruecos, que, como era el suyo, con éllos venía. Aceptado el reto por los cristianos, y vencidos los moros en las cañas, renegaron de su profeta y de su ley, dieron con sus libros en tierra y con Mahoma en una fuente purificadora, derramando después sobre la cabeza de su soberano *un cántaro de agua en señal de bautismo.* Nótese que esta representación no fué muda, como tampoco lo fueron las efectuadas en Lisboa y en Évora.

Es claro que la representación de los *misterios* y acontecimientos de la Historia Sagrada no desaparecen de un modo radical en las iglesias; y en el *Memorial histórico español* (que cita Amador de los Ríos) hácese relación de los ejecutados en la catedral de Jaén, al tiempo que se verificaban, ya en el alcázar del de Iranzo, ya en las plazas públicas; accidente que, según el insigne historiador de la literatura hispana, trae á la memoria lo que en su *Historia de las Indias* nos refiere Fernández de Oviedo acerca de fiestas análogas y representaciones celebradas públicamente en la ciudad de Méjico.

Pero es indubitable que la escena litúrgica, soberana en el siglo XIV, cede su imperio á la secular

en el XV, no negando, con esto, su paralelismo an, terior; y que, aun antes de corromperse la primera- se nos aparece bisurcada la segunda en sus dos manifestaciones, profana y religiosa, después llevadas á la cumbre más eminente por el numen calderoniano.

Como esta escena secular es la que trae á nuestro teatro más elementos indígenas y románticos, sólo puede aparecer como arrogante manifestación artística, cuando se han desenvuelto las formas literarias, y cuando las escuelas extrañas se han reunido con la de nuestra tierra en el hermoso lírico de las *serranillas;* síntoma de unidad armónica en la literatura, como lo es en la política el reinado de la dinastía de Trastamara en los dominios castellanos y aragoneses.

Llegada la Nación en brazos de los Reyes Católicos, *manifiéstase el substantivo espíritu español, dentro de su unidad, en la armónica oposición de sus determinaciones como espíritu colectivo,* que diría un discípulo de Krause: en el imperio de la voluntad, y de aquí la conquista; en las cimas de la inteligencia, y de aquí la cultura; en las profundidades del sentimiento, y de aquí la intolerancia religiosa. Y, como expresión suprema de la poesía, del arte que tan maravillosamente reproduce el espíritu de los hombres, el teatro español, al que han de llegar en admirable convergencia, como rayos de luz al foco de una lente, la canción y el romance, la leyenda y la historia, la crónica del rey y la vida del

santo, las inspiraciones del poeta y los pensamientos del filósofo, la cuestión teológica y el tema metafísico, el vicio y la virtud, la pasión y el carácter, la intriga que interesa y el efecto que asombra; con lo que el drama nacional será grande como nuestra arrogancia, novelesco como nuestra historia, cristiano como nuestra fe, hermoso como nuestro sol, y lleno de sierras y llanuras, de cumbres y de abismos, de manantiales y torrentes, como la topografía del país.

X

Entonces, como mancebo rozagante que, en equilibrio portentoso, mientras agilita sus miembros, cuídase de alimentar la inteligencia y de regir la voluntad, para que las energías de su espíritu y de su cuerpo se desenvuelvan paralelamente, el pueblo hispano llega á la virilidad en pocos lustros y al mayor cacumen de la grandeza y del poder. Sus tercios hacen temblar al orbe. Tres soldados conquistan medio globo. Uno de ellos, Cortés, lleva á término empresas tan fabulosas, que ni la imaginación homérica pudiera concebirlas. Los sabios se adelantan un siglo á verdades de las que no han de recoger el fruto. Los filósofos Luis Vives y Gómez Pereyra son cartesianos veinte lustros antes de que nazca el creador del *Método*. Matemáticos é inventores, como Garay, van dos centurias por delante

de los cálculos y de los inventos, sin poder gozar de su triunfo, y médicos como el tenaz aragonés, quemado por Calvino en Ginebra, ***desvelan*** el misterio de la circulación. Vates hay tan enormes y tan inspirados, que, como Herrera, llegan hasta Píndaro: líricos hay tan hondos, que, como Fray Luis, penetran hasta el alma: místicos tan sublimes, que, como Juan de la Cruz, se sientan en la Gloria: bucólicos como Garcilaso, dulces y sabrosos

más que la fruta del cercado ajeno;

y en el suelo español de Lusitania, poetas épicos tan insignes (por ejemplo, Camoens), que se acercan á Dante. Lenguas de fuego hay en Castilla, las de Ávila y Granada, como descendidas por obra del Altísimo para inspirar á nuevos Apóstoles; y plumas hay como la de la eximia Fundadora, la paloma abulense, cual si se hubieran desprendido de las alas del Espíritu Santo para que los corazones creyentes volasen á los Cielos. Los magnates, antiguos despreciadores del saber, llenan las aulas y obligan á decir á Pablo Giovio en el *Elogio de Lebrija* (lo repite Lafuente) *que no era tenido por noble el que mostraba aversión á las letras y á los estudios.* Damas hay como la Galindo, que enseña latín á la Reina; como la Medrano, que explica en la salmanticense los clásicos de Augusto y como la Nebrija, que sustituye á su celebérrimo padre en su cátedra de Alcalá. Publícase la primera gramática castella-

na en el año mismo en que se arroja á los moros de su última trinchera, y, al poco tiempo, asombra España al mundo llevando á cabo la empresa más gigante que registran anales tipográficos: la edición de la Políglota. Es tal la fama de nuestro progreso intelectual, que, como dice el más elocuente de los historiadores españoles, "llega á remotos climas, y desde el fondo de la Holanda deja oir el sabio Erasmo" sus "acentos de admiración..." Y grandes políticos como el franciscano conquistador de Orán; reyes como el flamenco poderoso ¡que suprime la noche!; navegantes más expertos que los de Cartago; exploradores de mayor audacia que la de los Fenicios; guerreros aun más grandes y más afortunados que los de la ciudad, Reina del mundo; jurisconsultos cual Montalvo; historiadores como el hijo eburense de Loyola, que pueden tocar con el hombro la cabeza de Tácito; todos, entre una muchedumbre de imaginación maravillosa, de ideas y hábitos caballerescos, que lleva su religiosidad hasta el fanatismo y su amor á la patria y al Rey hasta el sacrificio, todos componen aquel pueblo español, á la sazón viril como ninguno, y á cuyo espíritu no falta sino cumplir la ley que la Naturaleza impone á quien ostenta ya sus facultades en hermoso equilibrio: la reproducción.

Por eso no nace hasta entonces el verdadero teatro nacional, reproducción pasmosa de nuestro espíritu, símbolo viviente de nuestro religioso fervor, código insigne de aquel *puntillo* caballeresco, mil

veces causa de que se unieran los corazones y de que se cruzasen las espadas, y fidelísimo trasunto de nuestra vida. Porque sólo en la escena puede reproducirse con los colores de la realidad, con acentos humanos y acción palpitante todo el espíritu de un pueblo.

Mas para que la cortina del proscenio se descorra, para que comience aquella representación que ha de arrebatar al auditorio y admirar al orbe, es forzoso que demos tregua á nuestras aventuras y que cese el estruendo militar. Y llega entonces un ingenio rey, que, pasados tres siglos, parecerá un hombre de otra raza; de la raza de los gigantes. Fecundo como la Naturaleza, tan sólo á ella debe compararse por su potencia creadora: *monstruo* se le adjetiva; Lope de Vega se le nombra. No hay más que un dramático en la Historia que le mire de frente: Shakespeare. Y sólo hay un poeta, que, si el *genio* no fuese *región de los iguales* (frase de Victor Hugo), le excedería acaso: el autor de aquel libro, epopeya de la Humanidad. Y es que, más grande que la creación del inmortal ingenio del Henares, no existe sino la del Eterno; y los ojos humanos no ven sobre el Himalaya sino el espacio y las estrellas.

XI

Y bien: ¿qué pudo ser la Declamación en el templo, en el campamento, en la plazuela, en el palacio del monarca y en el solar de los magnates, ya en su fase litúrgica, ya en la secular y sus direcciones religiosa y profana, mientras no pudo enseñorearse de su propio recinto?

Esclava la Declamación del Canto y de la Mímica y acaso de la Música instrumental y de la Danza; oculta por la careta y el *falso visaje*, primero, y, después, por las barbas de chivo, reminiscencia de la antigua carátula y aun de las heces del mosto en el carro de Thespis; sin recinto á propósito donde representar las escenas de la vida, en tanto que, prestándoles la lengua é infundiéndoles el espíritu de su pueblo, no aparece el creador del verdadero

poema dramático, y sin sobrevivir un solo instante á su fugacísima expresión, mientras que por algún invento prodigioso no sean fijados, para reproducirse luego en admirable sincronismo, los movimientos y las entonaciones, ¿qué hará la Crítica para ver en el hecho las leyes del principio, cuando es tan fugaz el fenómeno? Abrir un paréntesis, que, de no rendirse á fantasías, probabilidades y conjeturas, llenará siempre de puntos suspensivos (1).

Desacreditada la ciencia del pensador napolitano por las falanges *positivistas*, que desatienden el *principio* al estudiar no ya el *hecho* sino la faz con que aparece, esto es, el *fenómeno*, (como si para el progreso y fin de la razón humana importase más lo efímero que lo perdurable), acudo yo á la fórmula krausista de la *oposición en la variedad*, para explicarme las alas que en estos tiempos va tomando la Crítica; manifiesta contradicción, no siendo la Crítica sino la Filosofía de la Historia; soberano mentís á los fenomenólogos ¡que niegan la Metafísi-

(1) Aunque, por el progreso de las ciencias experimentales, llegue á conseguirse fijar y reproducir la obra del actor, no adelantará mucho la Crítica, cuya misión es ver lo permanente en lo fugaz, lo *filosófico* en lo *histórico* (siempre que lo que *pasa*, *quede* de algún modo en la memoria de los hombres); pues la reproducción, por medios mecánicos, de lo fugaz creado por el Arte, resulta una parodia. (Véase en el Apéndice «*La Crítica en el Arte del Actor*»; publicóse en «*La Ilustración Artística*» *de Barcelona, 5 de Octubre de 1891).* Es curioso que en *La Nature* del 16 de Abril de 1892 se describa una *Fotografía parlante*, especie de *Foto-fonógrafo* á que se alude en el artículo citado, para reproducir sincrónicamente los tonos y los gestos.

ca con argumentos metafísicos! ¡Como si el que respira pudiese negar la existencia de la atmósfera que le rodea, y como si bastase, según dijo el filósofo, dejar á obscuras nuestra casa para decir: *no hay sol!*

Mas, aun confiando ciegamente en los fueros del pensamiento, parece incontestable lo de que no hay Crítica sin Historia; y si de cómo fué producido el hecho no hay noticia, ¿de qué suerte ver en lo fugaz de la manifestación lo perdurable de la ley? De aquí, el desdén con que suele ser tildado de soñador quien aplica sus especulaciones á un arte que no deja otro rastro que el de las aves en el viento.

Pero ¿no se afirmó y no se sabe, por ventura, que la Historia es mentira?

Como hay documentos para probarlo todo, bien pudiéramos aplicarles lo que Julio Verne, famoso autor de tantos *libros de caballería científica*, dijo de los cálculos y de los números; que con ellos se demuestra lo que se quiere.

Á cuestiones, de las que no es preciso ni oportuno tratar ahora, préstase el tema, y algo, que quizás no juzguen del todo impertinente los lectores, hay en el apéndice.

De la comparación entre el hombre, actor en el drama de la vida, y el cómico, que es el hombre en la vida del drama, conclúyese allí que no lo fugaz, lo que en la Historia pasa y no vuelve de la misma manera, sino lo perdurable, se ve siempre en el drama representado por el hombre, desde la cuna hasta el sepulcro; en el del Autor de la vida: y que no

lo efímero, que por la escena cruza y no se repite de igual modo, sino lo que nos habla de algo eterno, palpita en la vida interpretada por el cómico, desde la exposición al desenlace; en la vida que, á imagen del Creador Omnipotente, sabe reproducir el autor del drama. El espíritu interpretador late, pues, en el interpretado. El *Arte del actor* es un enterrado vivo: su tumba, el drama del poeta: su exhumación, el deber de la Crítica.

Lo que no podemos adivinar, perdida la expresión, que parece un relámpago, es la obra completa del cómico; pero él importa menos que su arte, como para la Historia importa menos el hombre que la Humanidad, á no simbolizar aquél algo que dure al través del espacio y del tiempo.

Esto aparte, como aislado no hay nada, nada deja de sentir el influjo del *medio* en que se mueve, el de la época en que vive, el de las otras manifestaciones del espíritu desenvueltas en ella, y, en fin, el de todas esas fuerzas, la dirección de cuya resultante sabe trazar á maravilla ese *determinismo* científico y providencial (!), engendrado por los filósofos pretensos que suprimen la Metafísica y la Providencia. Sin ser tan injustos con la libertad (desaforadamente proclamada por sus negadores, bastardos del pensador de Malmesbury, que fué *dinamolatra,* consciente adorador de la fuerza, por fuerza de su lógica) (1); sin ser deterministas ni ser irrespetuosos

(1) Hobbes alza un trono á la Fuerza: no hay discípulo baconiano más brutal... ni tampoco más lógico.

con el albedrío, veremos en tales influencias rayos de luz y ambiente, y se iluminará el objeto de nuestras investigaciones, apareciendo, si no como él es, como es la imagen tras de la superficie especular.

Empero, faltando la obra del poeta dramático, y mientras se ignore si fué ó no fué representada, ya queda dicho; contemporáneos y pósteros llenarán de puntos suspensivos el paréntesis abierto, de consuno, por la cordura y por la lógica.

No se necesitan ojos de lince, sin embargo, para ver claramente que nuestra Declamación, antes de ser interpretadora del drama nacional, fué, con diversas manifestaciones, ***popular*** en el siglo y ***erudita*** en el templo; soporífera en el lector sagrado; ***salmodiaca*** en las ***prosas*** litúrgicas; monótona en el clérigo que rezaba con la muchedumbre; solemne, tal vez, pero de ordinario rimbombante en el púlpito; ***canturiesca*** en las aulas; vocinglera en el pregonero é hinchada en el heraldo. Y no es difícil ver en casi todas estas fases del arte, objeto de mis indagaciones, cómo van saliendo, la mímica, de la cuna en que la meció el Baile, y la declamación, de las mantillas en que la envolvió el Canto; quedando uno y otro elemento del ***Arte del actor*** sin desligarse, en mucho tiempo, del ritmo ***obligado y regresivo*** de la Música. Exclúyase, como libre de esta servidumbre, la declamación de los predicadores, fase verdaderamente erudita de la expresión artística de la palabra por el tono de la voz y el movimiento en ***ritmo progresivo*** y ***libre***, aunque la acción de aquéllos fue-

se rutinaria, por ley de aprendizaje, y el tono fuera pomposo y cadenciado, por influencia de la predicación y del recinto.

También es lógico que la Declamación apareciera selvática y genial, manifestándose con el pueblo, sin estorbo alguno erudito, ya en los umbrales de las puertas y en el hogar de servidores y vasallos, sirviendo de vivísima expresión á consejas y tradiciones y auxiliando á la memoria con el tono para recordar *dísticos* y *viesos* (esto es, adagios); ya en calles y plazas donde mantenía la costumbre juegos y representaciones, y donde, ***plañidera***, se oía la imploración del mendicante y se escuchaba la recitación del ciego alegre, pregonando, cual hoy, para hacer corro, el título y el asunto del romancillo que había de cantar, una vez templada la vihuela; ya en los disfraces carnavalescos, con los que cada cual procuró siempre ejecutar el papel que le depararon, unas veces, su voluntad, y, otras veces, la imperiosa influencia de la indumentaria; ya, finalmente, en la hospedería de los escolares de la ***tuna***, que, cuando quisieran recordar la copla y el poema, sin cantarlos, habrían de unir las entonaciones al efectismo de gestos y piruetas y al zangarrear de la guitarra, para divertimiento propio y placer de su compañía (1).

---

(1) Quien juzgue anacrónico lo del escolar de la *tuna*, recuerde que ya el satírico de Hita llevó las hopalandas y la cuchara de *tunante;* aun existen sus coplas. (Amad. de los R. obr. cit., t. IV, págs. 532 y siguientes).

Libérrima en todas estas manifestaciones, no es difícil que, en la expresión mímica (única importante en *momos, misterios* y *entremeses* representados en los palacios, durante el *yantar)*, se arrastrase, por ceremonia ó por adulación, á los pies de los hinchados nobles, mientras no fueron éllos los intérpretes. Aun siéndolo, la parte de la representación que no se verificase en la plaza pública sino en el solar de los grandes, hubo de ser ceremoniosa, por el influjo del recinto y el no menor de los espectadores, y hubo de estar más llena que nunca de artificios y afeites mentirosos en el siglo XV, á causa de la suntuosidad y el refinamiento de la Indumentaria y la Cosmética, cuya influencia se declara ya dominadora de los movimientos humanos, mucho antes de que la razón nos ilumine.

Las lamentaciones de las plañideras no pertenecen al arte que tiene por objeto la belleza del tono y de la acción, por no aplicarse á producción alguna literaria. No así, cuando endechaban en los funerales; pero, en este caso, vayan en compañía del recitado musical de poemas, coplas, cantinelas y *viesos*, á los que daban expresión artística *dezidores* y trovadores, estudiantes y ciegos de corrillo, reyes y aristócratas, y aquellos *yoglares,* sobre todo, que, cual otros *Tirteos*, arengaban y enardecían á los soldados de la Cruz, recordándoles las hazañas de sus mayores.

Ninguna de estas formas lo son del arte objeto de este estudio: pertenecen al Canto. Adrede no las

mencioné. Ni he de citar las voces de mando en la milicia, las que ordenaban las maniobras de á bordo y las que en el silencio de la noche debieron de lanzar los veladores de castillos, fortalezas y reales, para alertar y alarmar á sus compañeros (1). En el círculo de la declamación entran, no obstante; porque, si bien debieron de tener y tienen aún mucho del arte musical (en atención al espacio por el que han de extenderse), ni pueden ser representadas

---

(1) Como elementos populares del arte en que me ocupo pueden ser mencionadas, aunque no como verdaderas manifestaciones artísticas, puesto que falta por completo la expresión literaria de que pudieron ser intérpretes. Sábese, no obstante, que los veladores decían: «*¡Al arma! ¡Al arma!*», y no es mucho que los vigías cristianos de los castillos y lugares fuertes enclavados en las fronteras entonasen el «*¡Eya velar, eya velar, eya velar!*», especie de bordón de sus nocturnos cánticos, que alguna vez desligarían del arte musical y de la *cántiga*. En el *Duelo de la Virgen* del cura de Berceo hay ésta, que tomo de los traductores de Ticknor (t. I, pág. 34), á quien con tanta erudición anotan:

Eya velar, eya velar, eya velar,
Velar aliama de los iudios, eya velar:
Que non vos furten el fijo de Dios, eya velar;
Ca furtarvoslo querran, eya velar;
Andres é Peidro é Johan, eya velar.

(Duelo, 178, 179.)

D. Tomás Antonio Sánchez califica esta cántiga de villancico para cantarse á modo de letanía (y nótese que las letanías se cantan, unas veces, y otras se *rezan*, y que el rezo es una forma de declamación); Gayangos y Vedia dicen que Martínez de la Rosa va en esto con el colector de las *Poesías Castellanas;* como fragmento *de un antiguo drama eclesiástico* la considera Schak. Sin negarlo Amador de los Ríos, pues juzga que este linaje de poesías es elemento del futuro drama, la conceptúa imitación hecha por Berceo de los cantos que los vigías cristianos alzaban para ahuyentar el sueño. Sólo se hace referencia en el texto al *¡Eya velar!* y á las voces de *¡Al arma!*, cuando no se cantasen.

bien en el pentagrama, ni dejan de realizar la belleza de la entonación, consiguiente á los fines que cumplen. Mas, no permaneciendo su memoria, por haber cambiado con la Táctica su expresión *tonal* así como la literaria, reléguense al olvido (1).

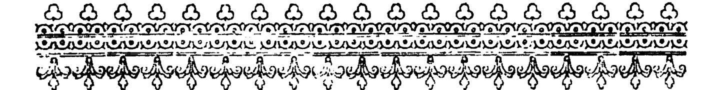
---

(1) La belleza del tono es necesaria en las voces de mando, si éstas han de cumplir su objeto en la milicia. De menospreciar esto, resulta que, en nuestro ejército, sólo mandan bien en alta voz los Jefes de órgano vocal privilegiado y que tienen gran práctica. Á los demás no hay quien les entienda idea ni palabra, ni dejan de producir hilaridad en los que presencian el simulacro ó el desfile.

¿Por que nó se establece en las Academias militares una cátedra de *Entonación*?

Una *Escuela*, en que, mal ó bien, aprendíase á declamar las voces de mando, tengo entendido que hubo en tiempos; creóla el general Turón, el cual mandaba, de viva voz, pero admirablemente, seis mil soldados de todas las armas.

Pero ¿á qué pedir esto en un país donde la *Escuela de Declamación* teatral es una embustería vergonzosa?



XII

Obsérvese que, entre las formas del arte declamatorio enumeradas, hay unas en que prepondera el tono sobre el movimiento, y otras en que la mímica muéstrase abrumando á la recitación, según la índole de las composiciones de que aquel arte ha de ser intérprete.

En lecturas, *prosas* y rezos eclesiásticos; en pregones y bandos, relatar de consejas, lecciones en las aulas y recitación de poemas domina el tono: en las representaciones impera el movimiento.

De las primeras formas, las hay hijas legítimas del Canto y bajo su patria potestad: (las que á las leyes del Canto se sujetan en la liturgia); las hay que van emancipándose del ritmo obligado de la música, si bien es aun posible su determinación en la pauta-

da: (los bandos, los pregones y el tonillo de los muchachos en las escuelas, por ejemplo); y las hay tan libres como el ritmo progresivo en que se manifiestan: v. gr. la narración de cuentos y la recitación de poemas, á semejanza del que, compuesto por el Infante de Aragón, cuando Don Alfonso *el Benigno* fué exaltado al trono de aquel reino, declamó el juglar Novellet á presencia de su soberano (1).

De las segundas (las representaciones), en que al movimiento corresponde parte mayor que al tono (mientras el poema dramático no se interpreta en el teatro, ya en consorcio armónico la mímica y la expresión *tonal* de la palabra), hay unas que, descendiendo del Baile y de la Danza, sujétanse al compás de los instrumentos, sin duda concertados para hacer sentir más hondamente las emociones de la escena muda, según se observa todavía en la composición escénica á que, quizás por esto, aunque con poca propiedad, llamamos *melodrama*. (2) Cuéntense, como tales, las representaciones litúrgicas, ya cuan-

---

(1) Jerónimo de Blancas en sus *Coronaciones* describe la suntuosa ceremonia con que se efectuó la del rey aragonés Don Alfonso IV en el primer día de Pascua de Resurrección de 1328: es curiosísima y da idea de las costumbres de la época. Del citado autor la toma Lafuente *(Historia*, t. III, pág. 496 y 497).

(2) Es claro que no me refiero á la zarzuela que, en realidad, es el verdadero *melodrama*, sino á ciertos dramas franceses cuyas escenas mudas son acompañadas por la música instrumental. En *Un joven pobre*, de Octavio Feuillet, traducida con el título de *La Novela de la Vida*, recuerdo haber oído acompañar una escena muda con el *¡Adiós!* de Schubert. Abundan los ejemplos.

do eran únicamente pantomímicas, ya cuando la letra se notaba para cantar; y aquellas que, fuera de los templos, eran imagen viva de los *pasos* de Semana Santa, aunque, en algunos, no tuviesen otro movimiento que el de la marcha con la procesión. Y existen otras de ritmo progresivo y libérrimo, por el cual es la mímica, en el arte escénico, propio trasunto de la del hombre en la Naturaleza. Tales, casi todas las verificadas en el siglo; especialmente aquellas de argumento profano cuya acción se desenvuelve al aire libre. Valgan estos ejemplos de las dos formas últimas. Primero: la festividad que en la Iglesia de San Salvador fué celebrada en Zaragoza el año 1487 (1) con la representación del Nacimiento, dispuesta por Maese Yust, en la cual, aparte de la mímica, no hay rastro de arte declamatorio sino de són de ministriles, y *quinternos* notados para el canto; y obsérvese en qué fecha. Segundo: el misterio de los *Reyes Magos* que en 1462 pusieron en escena el condestable Don Miguel Lucas y sus dos pajes. Descrito queda (2): y no parece que en él se recitáse cosa alguna, ni que acción ni marcha de los *Reyes* fueran siervas del ritmo musical, ya que, hasta la terminación de la escena, no rompieron trompetas y atabales.

Ciertamente que en las representaciones profanas, así como en algunos juegos públicos de niños

---

(1) V. las págs. 52 y 53—nota.

(2) V. la pág. 76.

y de adolescentes, hay recitación; pero como elemento secundario.

Sirva de muestra la farsa del bautismo de moros en tiempo del de Iranzo, ya citada (1). Domina allí la acción al elemento literario, el cual no es otro que la carta del rey de Marruecos al prócer jaenés. Y, en verdad, que, si bien emancipada del canto, la recitación de la misiva debió de ser altisonante, á pesar del respeto debido al noble que tan ceremoniosa recepción hizo en su palacio á los que representaban el papel de infieles; que cuanto más grande fuese la soberbia mostrada por el embajador de los muslimes en su cartel de desafío al orgulloso castellano, más grande sería después el triunfo del verdadero Dios y de la patria. Por ese instinto de realizar la belleza, ingénito en los hombres, no elegirían, de seguro, para que leyese el pergamino del marroquí, á quien no tuviera poderosa voz y bien timbrada, si, por uno de los fines á que tienden los que disponen toda representación, habían de sentir los circunstantes el efecto, el escalofrío de las emociones estéticas. Y no se diga que, en esta farsa, la mímica tuvo que sujetarse al ritmo de atabales y de añafiles, mientras los fingidos sarracenos se dirigían al alcázar de Iranzo; porque la marcial cabalgata no era, entonces, otra cosa que bello intérprete de la realidad.

Recordemos también el juego de la *Maya* descrito por el autor de *Días lúdicros y geniales*, anti-

---

(1) V. la pág. 76.

cuario famoso y excelentísimo poeta. Á la doncellita que eligen por más bella vecinos y parientes, emperejilan éstos y engalanan con ricos trajes y tocados; ofrécenle la juventud y la hermosura su trono en la plaza (una silla sobre una mesa ó tabladillo), el firmamento su dosel, la primavera su corona de flores y sus vítores la muchedumbre, la cual, por aclamación, dícele *la Maya*, la Reina de Mayo. Con bailes y cantos festejan todos á la niña, que, por influjo de las galas que viste, del asiento elevado que ocupa y de la representación cuyo es el primer papel que se le reparte, no pierde ripio en lo de hacerse la soberana. Cruzan por su lado las gentes; y los niños y adultos que andan en el juego ruéganles, y aun quieren exigirles, que le den *la rica á la Maya*. Y al que da prendas ó cornados, le victorean y le aplauden, y al que nó dícenle:

¡Barba de perro,
que no tiene dinero!

Y le improperan y le burlan (1).

---

(1) Es claro que la asonancia y el ritmo que en las frases subrrayadas pueden observarse, dejan traslucir que, pronunciadas en coro (según es lógico, si la zumba había de hacer efecto en el paciente), hubieron de cantarse con cierto tonillo semejante al que dan todavía los muchachos á aquello de:

Los pajaritos cantan,
Las nubes se levantan, etc.

Fácilmente pudieran trasladarse las notas al papel pautado, con excepción del rápido descenso del tono en la vocal de la última silaba, vo-

Sobre toda especie de clasificaciones, no fáciles de hacer en un período de unidad caótica, en el que baile, declamación, música instrumental y canto se confunden, aparece pronto la oposición entre la escena litúrgica y la secular, y no es ilógico que se busquen las formas eruditas en el templo y las populares en el siglo, pudiendo ver, á las primeras, ligadas aún al canto y al ritmo de la música y tendiendo, en la mímica, á la actitud del cuadro vivo, y, á las segundas, con tendencias al ritmo libre y al movimiento de la acción.

---

cal en la que el sonido músico no insiste, como sucedía en el canto de los romances, gracias, entre otras razones, á las famosas vocales paragógicas, esto es, que se añadieron por *paragoge* á las rimas masculinas ó agudas.

Pero sospecho que no se sujetó á canturia de notas musicales lo de pedir *la rica á la Maya;* declamaríase en un tono más propio de la naturaleza que del artificio (sin dejar de pertenecer al arte, por aplicarse á frases literarias, de antemano sabidas, y correspondientes á la farsa ó representación del juego, que es producción artística): obsérvese el tonillo de las niñas cuando piden para la Cruz de Mayo, si es que piden en coro.

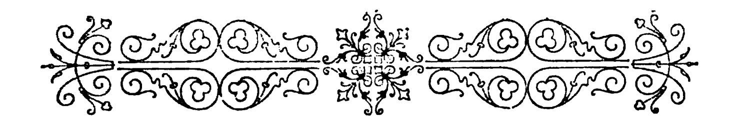
No se citan juegos como *La Tortuga, La Viudita, El Conde de Cabra* y *La Rueda*, con aquello de:

Este es el Mambrú, señores,
que se canta del revés, etc.

y sus variaciones en tiempos más cercanos como la de:

Mambrú se fué á la guerra, etc.

que es de carácter más general que los otros juegos. Pertenecen á las artes escénicas; pero tienen más que ver con el baile y el canto que con la recitación y la mímica.



XIII

Pero existe en el templo y en la calle una manifestación del arte declamatorio, que, sin dejar de ser erudita, como interpretadora de producciones literarias de sapientísimos prelados y doctos misioneros, siente el influjo popular de la multitud, á cuya conciencia se dirige como verbo de Dios y no como espectáculo: la de la oratoria sagrada: la declamación en el púlpito.

Acaso con más fuerza que la que alcanzaron otras causas, influyeron en el tono de los predicadores la bóveda de las amplias naves del recinto, haciendo resonar la voz humana; el espacio en que se colocara el púlpito de los misioneros, los cuales, á no tener la voz de Estentor, habrían de esforzarse

para dejarse oir de las muchedumbres al raso, y la misión altísima de los sacerdotes, en aquellas edades que, como nueva forma de los pronósticos tremebundos del milenario, no habían podido substraerse del todo á las fúnebres preocupaciones (idea dominante de la anterior centuria), expresadas por la *Dansa de la Muerte* de una manera tan hermosa al par que tan terrible. Además de esto, las supersticiones que, como lava de los volcanes de la imaginación, iban extendiéndose por el mundo, y la falta de moralidad de aquellas clases entregadas las unas á la miseria, las otras al lujo y al sibaritismo y todas á la depravación, hacían necesario caldear el espíritu guerrero y la fe religiosa, si habíamos de salir vencedores en aquella lucha incesante, nunca sostenida por pueblo alguno de la tierra. Y era menester que el verbo del Espíritu Santo, lejos de tomar la entonación serena y apacible de las enseñanzas parabólicas y de las pláticas edificantes, ó el tono persuasivo del razonamiento teológico, fulminase desde los púlpitos, lanzando á las pecadoras multitudes los vaticinios del *Águila de Patmos* y las amenazas fecundísimas de las torturas del Infierno. ¿Y qué acento podía dar el sacerdote á su discurso, de no ser el que estuviese más en consonancia con la voz de las tempestades?

Varones tan esclarecidos como el obispo auriense Juan de Torquemada, como el converso Espina, como el jeronimitano Alonso de Oropesa y como Vicente Ferrer (entre todos ellos el más grande), tal

vez, en la ardorosa propaganda de las doctrinas evangélicas, ascenderían á la cima del Gólgota donde los ojos del Salvador nos iluminan, antes que á la cumbre del Sinaí donde los relámpagos nos ciegan y nos amenazan los truenos. Tal vez abrieran entonces sus labios, como el Hijo de Dios, para predicar la mansedumbre á los soberbios, la paz á los beligerantes y el perdón á los ofendidos; y, así, las entonaciones de su palabra fueran como la dulcísima de Jesús, Salvador nuestro. Pero bien pronto los extravíos de aquel siglo les marcarían rumbo hacia la terrible elocuencia del primer Apostol, á cuyos piés, y como heridos por el rayo, cayeron Ananías y Safira. Y no es mucho que cedieran, á la sazón, á la ley del carácter general con que la oratoria sagrada debió de manifestarse en aquella centuria, sabidos el desenfreno de las costumbres y la eficacia salvadora que la conminación sacerdotal suele tener en el rebaño de fieles poco cultos, los cuales ¡todavía tiemblan ante el cobarde pensamiento de los castigos de ultratumba! (1).

---

(1) Refiérome, en la oratoria sagrada, únicamente á fines del siglo XIV y al siglo XV, por estar bien mostrado que Oropesa, Espina, Torquemada y Ferrer hablaron desde el púlpito (así lo declaran éllos mismos) y hablaron en romance, lo cual no empece para que escribieran después algunos de sus sermones en latín, por no perder. el carácter eclesiástico y erudito. En siglos anteriores hay manifestaciones importantísimas de *Elocuencia sagrada* y en estilo oratorio; pero la palabra hablada en el romance de Castilla desde la Cátedra del Espíritu Santo no aparece en la historia de nuestras letras hasta la época del cisma. Al eminente historiador de la Literatura Española me atengo aquí.

Otras causas refuerzan mis afirmaciones: el rencor de los bandos políticos, el odio mortal de los cristianos á la raza judía y la conversión de hebreos á la fe católica.

Odios y rencores llegan hasta la cátedra sagrada; y si no pudiera probarse de otro modo, lo mostraran, con la elocuencia del escándalo, un fraile desconocido de la Orden de Predicadores y el famoso arcediano de Écija, Hernando Martinez, de execrable memoria, contribuyendo el primero á la caida del de Luna y el segundo á la terrible matanza de los judíos sevillanos.

En la Iglesia mayor de Burgos y á presencia del rey Don Juan II y de su corte (1453), aquel fraile cuyo *parescer*, según la Crónica, más *parescía* mundano que religioso, predicó el sermón de Viernes Santo: para terminar la paráfrasis de la última palabra que el Redentor del hombre pronunciara en la Cruz, convirtió sacrílego los ojos á las miserias terrenales de la pasión política, y, pagado quizás por los enemigos del Condestable, lanzóse desenfrenadamente contra él, echándole en cara sus maleficios y sus crímenes, y diciendo cosas tan horribles que escandalizaron al auditorio, al cual exhortó á la destrucción de tan inclito prócer. Á las pocas semanas de este acontecimiento, á 2 de junio de 1453, el favorito fué descabezado.

Como el orador influye en los oyentes más con la actitud, con el movimiento y con su órgano vocal que con su hermosura, no citara la Crónica la mun-

dana presencia del fraile burgalés, si lo sonoro y dulce de su voz, lo humilde de sus piadosas actitudes y lo sencillo de su acción beatífica hubieran mostrado en aquella paráfrasis de las Siete Palabras la entonación conmovedora, el sentimiento fervoroso y la mansedumbre ejemplar. Desentonado y desabrido; influyendo en su mímica el vigor y el manoteo consiguientes á la oratoria de las calles que, á la sazón, era costumbre, como época de cisma y propaganda, acaso utilizara el orador las transiciones y las pausas, y aun ciertas reglas empíricas en el arte de respirar, de antemano dispuestas, sabedor de que le aguardaba nada menos que un sermón de tres horas. Pero, al llegar al término de su misión edificante, y ya encendido por la pasión política, subrrayaría los apóstrofes y los insultos al gran Maestre con actitudes, movimientos y entonaciones, y el cansancio natural á sermón tan prolijo, trocaríale en fatigoso y áspero, enronqueciendo su garganta y dando, así, verdad y energía pavorosas á sus fulminaciones contra Don Álvaro. Y si la oración de Viernes Santo era entonces distinta de la de hoy, ó de como sospecho, la intención y la intransigencia políticas hubieron de hacer, en la que aludo, lo que no hiciese la fatiga; que la actitud y el tono suelen ser en el púlpito y en la tribuna más temibles que la palabra.

Ni se diga otra cosa de la declamación usada por el predicador astigense, de funestísimo recuerdo, y por cuya elocuencia funestísima hiciéronse carne,

ya en el templo, ya en la plaza pública, la intolerancia religiosa y el odio á los judíos. Sobre todo, en las calles, donde solía levantarse un púlpito (aun se muestra en Toledo y en Sevilla, ya el sitio en que estuvo, ya el mismo púlpito que sirviera para la predicación de San Vicente), debieron de ser, en aquel arcediano de luctuoso renombre, las actitudes descompuestas, nervioso el gesto, selvática la acción y desaforadas las entonaciones, todo tendiendo al grito y al empuje de las masas fanáticas contra el pueblo escogido por el Omnipotente para que los hombres creyésemos en Él.

No mereció aquel pueblo errante, siempre sin patria, sin hogar y sin templo, que los que profesaban la religión de la piedad, á cuyo fuego debieran haberse fundido las cadenas y las espadas, arrebatasen de sus manos las herramientas de los menestrales y los elementos de la Industria, negando, además, el ejercicio de los cargos civiles á una raza tan inteligente y tan activa que, al fin, tuvo que ganar su pan acerbo con el comercio furtivo y con la usura escandalosa (1). Castigáranla, por esto, las leyes; fuera justo. Pero ser marcados los hombres en el pecho y las mujeres en la frente con el *aspa de San Andrés*, dejando en la mansión de las virtudes varoniles y en la corona de la hermosura femenina una señal de

(1) Empleos altísimos conquistaron muchos hebreos: la conquista prueba la verdad de mi aseveración. Consúltese la obra de Amador de los Ríos, *Estudios hist., polít. y liter. sobre los Judíos de España.*—(1848, Madrid.)

rabia y fuego, estigma de réprobos y de anatemas, con los colores de la hopa que llevan al cadalso el asesino y el hereje; y, cual si no bastase marcar, como con el hierro á las bestias, á un pueblo sin ventura, imputarle el crimen imposible de haber matado á Dios (¡!), esto mancha la historia de España la Católica, afrenta la razón y escarnece al género humano.

Mas tampoco es bastante, y mientras se disponen los tormentos y se encienden las hogueras inquisitoriales, es preciso hacer en los hebreos una horrible carnicería. Toledo, Sevilla, Córdoba, Barcelona y Valencia se llenan de sangre de judíos, y, como evocada por el Averno, aparece en la Reina del Guadalquivir la figura siniestra de Hernando Martínez, borrón del sacerdocio, para azuzar contra los hijos de Israel, como á mastín de las venganzas, á una muchedumbre que aplaude y aclama por las calles al arcediano, y que corre luego, llena de ardores religiosos, á destrozar los miembros de los que crucificaron á Jesús. Él, en su misericordia infinita, perdone al *Burgense*, á Pablo de Santa María, el converso, que calificó de *bueno y santo* el celo del terrible orador, de cuyas predicaciones hicieron protesta humanitaria el Prelado y el Cabildo de la Metrópoli.

Necesitábase que un ángel extendiera sus alas en medio de la lucha, y un día, el 8 de junio de 1391, glorioso en los fastos del Catolicismo, aparece, por prodigiosa evocación del Cielo, *El Ángel del*

Apocalipsis. Ríos de sangre hebrea corren por las calles de la Ciudad del Turia; incéndianse las casas de la judería; corren los infelices, perseguidos por el tumulto, á las puertas de las iglesias, pidiendo á voces el bautismo; el furor de aquel populacho nada escucha y á nadie perdona; cunden por todas partes la desolación y el estrago, y, en medio de las olas de aquel mar sin calma y sin orillas, deja oir Vicente Ferrer su palabra de redentor. Santifícale el pueblo mucho antes que la Iglesia; córtale, para salud, pedacillos del hábito; síguenle descalzos los devotos y le circundan con velas encendidas; y es porque brota de sus labios el agua del Jordán, que, cuando bautiza las cabezas, purifica las almas.

Jehosuah Hallorquí, converso suyo, que tomó después el nombre excelso de Jerónimo de Santa Fe, dió término á la obra de su bautista, convocando primero, confundiendo despues, y convirtiendo, al fin, á los rabinos talmudistas en el congreso dertosano.

Los conversos hicieron mucho bien á las letras hispanas, y ocuparon en la Iglesia Católica puestos elevadísimos, conquista noble de sus virtudes y talentos.

Santa Fe y todos los que asistieron en el concilio de Tolosa hablaron en latín; mas Vicente Ferrer habló en español; por lo menos, en las ciudades de Castilla.

Como Torquemada, Espina y Oropesa, escribió el Santo sus oraciones en romance, preparando mu-

chas de ellas probablemente antes de pronunciarlas, si bien, como orador elocuentísimo que él era, dejaríase llevar, á cada paso, en alas de la improvisación inspiradora.

Fuera de estos instantes en que las palabras imponen los tonos y los movimientos (en los cuales no piensa ya el artista, como frutos que son entonces de la Naturaleza), reflexionan los oradores acerca del tono general de su obra artística, no dejando de tener en cuenta las condiciones acústicas del recinto y lugar, y el número y la disposición anímica de los oyentes, sin olvido de que la monotonía es el enemigo mortal de la belleza.

En la plaza pública, lo primero en que piensa el orador es en dejarse oir de los circunstantes, y aunque esté dotado de voz argentada, siempre han de resultar sus tonos esclavos de la primera entonación, la cual difícilmente admitirá inflexiones, porque acostumbrado á ella el oído de la multitud súbitamente, en cuanto descienden los tonos, ya no oye las palabras, y, si consigue adivinar el pensamiento, es porque la mímica sustituye entonces á la declamación.

En atrios y calles habló San Vicente con más frecuencia que en los templos; y sabiendo el fecundísimo resultado de su predicación evangélica, y sin olvidar que, en los grandes oradores, la palabra se asemeja á un cadáver, cuando no la pronuncian éllos, hay que conceder á la declamación del misionero valentino la corona del arte, sin el cual se hubiera fatiga-

do muy pronto. Exige la elocuencia al raso grandes esfuerzos, porque multiplica la multitud, como las olas la borrasca; y mal hubiese podido continuar sus predicaciones por tantos pueblos con aquel ardor que, desde San Pablo á nuestros días, no tiene semejante.

Y ¿en qué hubo de consistir arte tal? De haberse conservado las oraciones del *Ángel apocalíptico*, podría sospecharse la entonación correspondiente; no así la mímica, cuyas ligaduras empíricas suelen ser pronto desatadas, si el orador es visitado por el numen, ya que la acción depende más del temperamento del actor que no representa, de su estado de ánimo y de la tendencia y objeto del discurso, que no de la palabra y de su tono. Pero ni Amador de los Ríos, investigador infatigable de documentos literarios, ha conseguido encontrar aquellos sermones; y sólo atendiendo á las circunstancias momentáneas, puede conjeturarse que la mímica y la entonación del Santo hubieron de ser imponentes, cuando en las calles de Valencia se arrojó, con gloriosa temeridad de mártir, entre víctimas y verdugos; persuasivas, después, para aplacar las iras de las masas fanáticas; conminatorias, luego, para amenazarles con la condenación eterna de los pecadores contra el quinto, y, por último, apasionadas, para conmover á los elegidos y atraer á los anatemas, á los separados de la Ley de Dios, á fin de que con el agua del bautismo lavasen la mancha original del primer padre.

No es pueril fijarse en las influencias del recinto y del auditorio, siempre decisivas en la declamación oratoria y en la teatral; en el púlpito hubieron de ser, y son, poderosísimas.

¡La grandeza del templo; la hermosura del Arte, que, huyendo de la contienda fragorosa y de las iras iconoclastas de los enemigos de la fe, se recoge en la casa de Dios; las amplísimas naves, quedando en la penumbra del crepúsculo, al correrse los velos de rosetones y ventanas, como símbolo de la noche que envolvió al paganismo, después de atenebrarse la conciencia y antes de oir la divina palabra de Jesús; allá, la verja del crucero, cortando con barrotes obscuros la vetusta sillería del coro, las blancas sobrepellices de diáconos y de cantores y el enorme libro que se recuesta en la pirámide truncada del facistol; acá, el altar mayor poblado de cirios ardientes, á cuya luz parecen cuajadas de deslumbradora pedrería las casullas de tisú de los celebrantes, que con sus bonetes de raso y sus albas de blonda se sientan en el presbiterio; la enrejada crujía, con el pavimento ennegrecido por la oblicua sombra de machones y de pilares, y lleno de losas de tumbas; aquí, un ángel sosteniendo una lámpara; otros dos, allí, tocando sus clarines; en derredor, nichos con imágenes, urnas con reliquias, capillas con ex-votos, ménsulas con obispos de piedra, que se apoyan en sus báculos de oro, como para descender de los pedestales; y allá, en lo alto, una franja del sol, derramando la riqueza del iris por las vidrieras del cim-

borio, para besar, en el madero santísimo de la crucifixión, el sudario y el INRI! ¡Todo á los ojos del orador se muestra en los primeros instantes, imponiendo á sus palabras la entonación majestuosa y solemne de las misiones apostólicas! Pero la multitud, llenando las naves, prostérnase bajo los pies del sacerdote, al rezar el Ave-María que da fin al exordio, y ya no hay pecho sin latido, bóveda sin eco, muro sin resonancia para la voz de aquél: el templo, convertido en inmensa caja sonora, refuerza potentísimamente los tonos del predicador.

Y éllos propios suelen ser, mil veces, manantial de prodigios y de inspiraciones para la declamación y la oratoria (1). Siéntese el que predica, primero, como dirigido y, después, como arrebatado por su propia voz, y, en la fe de que viene á los hombres para librarlos de la servidumbre del mundo y para

---

(1) ¿Extrañará lo del influjo de la voz? En los oradores, lectores, recitantes y cómicos es maravilloso. Léanse las *Memorias* de Mad. Talma: en ellas dice que su propia voz le hizo, cierta vez, derramar lágrimas en *Andrómaca*, y que, convertida entonces en actriz y en auditorio, se magnetizó. En muchas ocasiones aconteció lo mismo á la Raquel. Consúltese el precioso libro de Legouvé, *El Arte de la Lectura*, traducido por D. José Anchorena, con un prólogo de D. Francisco de Asis Pacheco (Madrid, 1878).

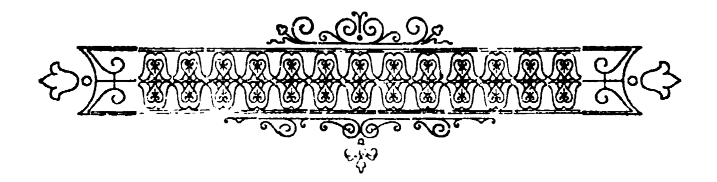
Está visto que los grandes actores, aun siendo franceses, se declaran enemigos del primer aforismo de la didáctica coqueliniana: «El actór no debe experimentar *ni sombra* de los sentimientos que expresa.» *(¡Aplausos!)*

El famoso colaborador de Scribe en *Adriana Lecouvreu*, declamista eminente, dice en su libro que, leyendo en voz alta, se descubren muchos secretos literarios: «La voz—añade—es una reveladora y una ini-

defenderlos de las tentaciones del demonio y de las rebeldías de la carne, ya toman sus palabras la entonación amenazadora de profetas como Ezequiel, acordando á los pecadores el crugir de dientes y el fuego de los réprobos, ya los tonos dulcísimos de Dios-Hombre, que puso al alcázar de su Gloria las puertas de la contrición.

---

ciadora cuyo poder es tan maravilloso como ignorado.»—«Cítanse actores sin genio y cuya representación es excelente.»—«La voz es inteligente para ellos, conmovedora para ellos, espiritual para ellos,..» «hada que se despierta cuando ellos hablan.»—«La voz es un actor invisible oculto en el actor, un lector misterioso oculto en el lector»:—un actor inspirado oculto en el orador, pudiera añadirse.



XIV

Memorar la elocuencia sagrada nos lleva de la mano á una especie de género oratorio, que, vistiendo galas épicas y nacionales de bellísimo pensamiento literario, debe considerarse en sus formas intérpretes, como manifestación estética popular de la declamación: aludo á las narraciones tradicionales, á los cuentos, que intonsos y advertidos (si están dotados de esa *gracia* natural de poder tan mágico) recitan, y aun representan maravillosamente. Y digo ***representan,*** porque, si bien en los cuentos, hasta el mismo diálogo (forma dramática) debe ser referido, por estar dentro de la narración (forma épica), los personajes que dialogan exigen ser sacados á escena. Pide, así, el diálogo al que narra va-

riadísimas inflexiones de voz, gestos apropiados, ademanes distintos y actitudes diversas. Esfuérzase quien refiere los cuentos en dar á las frases relieve, á las descripciones color, á los episodios interés, á los personajes vida y alma, voz á los aparecidos de ultratumba, existencia posible á los más fantásticos engendros, como brujas y duendes, endriagos y grifos, gnomos y gigantes; fe á las transmigraciones de la magia y fuerza y verdad á todo su relato. Y si por influencia de lugar y de público no le consiente su actitud libertad en la mímica, más habrá de esforzarse el narrador para que supla el tono al movimiento.

Verdad, que el recinto de los hogares, el umbral de las puertas, el corro de la plaza, la tienda del soldado, el torreón del castillo, donde, bien á la hora del misterioso crepúsculo vespertino, bien á la del toque de la queda, solían contarse los cuentos, y el reducido público que los escuchaba (y aun los escucha en villas aldeas y burgos), nunca exigieron á la voz ni al gesto aquellas condiciones, tan indispensables para realizar la belleza en la declamación ante dos mil espectadores. Prescripciones eruditas requiere ello, aun cuando hayan de conservarse, más que por la razón, por empirismo.

Cuentos y consejas son, pues, respecto al arte de que aquí se trata, manifestaciones populares, estando, como toda actividad estética del pueblo, más cerca de la Naturaleza que del Arte, de las creaciones de Dios que de las obras de los hombres, y sien-

do, en tal sentido, más que producción estética, fuente de belleza. El pueblo es el gran artista, el gran maestro; pero, á la vez, es el niño del arte. —"Qué se observe á los niños"—aconsejaba Legouvé, gran lector y declamista insigne.—"Que se imite á esos profesores de Lectura y Declamación... ¡que no saben leer ni declamar!" (1).

Cierto es que no llegan las formas populares al triunfo, sin que el arte erudito las tome en sus brazos: la relación de los cuentos cumple este principio; por lo cual, hoy, cuando el narrador es buen cómico y sabe aprovechar la gracia natural como elemento artístico, suele hacer de los cuentos una verdadera creación de su arte (2).

Aparte de ciertos juegos de los niños y de algunas *farsas* representadas por hombres ya barbados (formas populares que cuentan con el mayor número de elementos para la escena), el manantial más

(1) *El Arte de la lectura*, pags. 119 y 120.

(2) Pudiera citar actores á docenas; que siempre fueron y todavía son aficionados á contar chascarrillos y cuentos de varios colores, para solazarse, al amor de la lumbre, cuando se sientan en derredor de la tarima del brasero, durante los entreactos del ensayo. Es curioso que los distinguidos en el género trágico ó en el dramático sean, en la vida ordinaria, quienes derraman por arrobas la sal cómica contando historietas y sucedidos, á diferencia de los *graciosos* que, en estos casos, maldita la gracia que tienen.

Nuestro Don José Mata (*Pepe* le llaman, por cariño), primer actor ahora en el Teatro Español, es un portento contando cuentecillos, de los que sabe hacer sabrosísimas representaciones. El gran Valero solia contar uno, en el cual rezaban el Padre-Nuestro varios personajes: rezábalo el octogenario prodigioso de tan varias maneras como la si-

puro del *Arte del actor*, después del que brota fecundísimo de la naturaleza humana en los diálogos habituales, es la recitación de consejas, tradiciones y cuentos. Cállese, por sabido, que es forma genuina de la declamación, completamente desligada del arte musical, del Canto y del Baile; que si alguna vez entran en el asunto de las narraciones elementos músicos y orquésticos ó coreográficos, son accidentales, y depende de la voluntad del narrador bailar ó no la danza y cantar ó no la copla: esto, sin atender á que su imitación, más que al bailarín y al cantante, pertenece al cómico.

---

tuación, la edad, el sexo y el carácter de cada uno de aquéllos exigía; pero tan artísticamente que era un asombro: aquel hombre jugaba con las emociones, con los tonos de su voz y con el gesto, sobre todo. Teníanle mucho respecto sus discípulos y acompañantes, porque en los ensayos era terrible; pero cuando el buen humor del eminente cómico les abría la puerta de su cariño, no faltaba alguno que junto al brasero le dijese:—«¡Vamos, Don José, récenos V. el Padre-Nuestro de siete maneras!»—Y los maravillaba.



XV

Imposible, representar gráficamente los tonos del narrador en el pentagrama. En cambio, pueden notarse en él, con bastante fidelidad, el *tonillo* de los muchachos de la escuela, cuando recitan el *cartel* ó responden á las preguntas del maestro, y las entonaciónes del pregonero que, más ó menos alteradas, han llegado á nosotros (1). Apenas hará cinco lustros, el autor de este ensayo, niño á la sazón, escuchó en algunos pueblos del riñón de su tierra al mencionado oficial

---

(1) La tabla ó el cartón que contiene el abecedario, para que en coro lo reciten los chicos, se llama *cartel* en el idioma de Castilla: no así en la lengua del Diccionario, donde no parece un cartel de esta especie ni para remedio.

público, cuando aparecía en cantones y plazas para *echar* bando con voz estentórea, no sin el correspondiente redoble de tambor al principio, é insistiendo, al recitar luego el pregón, en el tono de la vocal última de cada frase literaria en coincidencia constante con la frase respectiva de la entonación musical. Lo que no podemos signar en la pautada son los tonos finales correspondientes á la vocal postrera del último vocablo del período; porque la voz no insiste en ella extendiéndose, según hace en aquellas otras vocales que citamos, sino que desciende con rapidez á las entonaciones más bajas, no saltando los tonos intermedios, pero sí arrastrándolos en su caida; fenómeno, que, manifestándose también en las aulas, cuando los muchachos *dicen musicalmente* el *á, é, í, ó, ú*, el *abecé* y el *be, á, ba*, muestra cómo la declamación se desliga del canto (1).

Otra razón fia mi aserto: que aun cuando en los

(1) No me ha sido difícil poner en solfa un bando de los que, con la canturía tradicional, *echaba* el pregonero najerino, á quien oí mil veces desde mis umbrales. Renombrado fué, porque á maravilla ejerció el oficio, y *Mata-cuartillos* le llamaron por mote mal puesto, pues el que en un decir *¡Jesús!* mataba de un trago los cuartillos y aún las azumbres, no era otro que su padre, cuyos fueron la honradez, los apellidos, el apodo, el alguacilazgo y la pregonería que heredara mi convecino. Como, por ser jayán que no cabía por esa puerta, llamaba la atención de los chicos, seguíanle muchos, y otros tantos iban delante de él, así que con la bandolera y el tambor salía del Ayuntamiento. Parado en los lugares más públicos, echaba un redoble de dos minutos, que era de oir; en acabando (ya con gran número de espectadores), destocábase respetuosamente, y, puesto sobre el parche del redoblante su sombrero de hule con cinta negra y con chapa de metal amarillo, desdoblaba el pliego oficial

ejemplos anteriores y en otros análogos tienda la voz á cantar la palabra (excepto en el final de los períodos), no hay músico que determine con exactitud el compás: ¡como que es libre el ritmo, y aplícase la entonación, en tales ejemplos, á una forma literaria también de ritmo libre, que es la prosa! (1). Y, de

---

que contenía el bando, y declamábalo, leyendo, á voces, y, á veces, recitando, de esta suerte:

PRIMER PERÍODO

1.ª frase.—*Don Fermíiiin de la Mórάaaa...*, (nombre supuesto. De la segunda á la tercera sílaba hay dos tonos y un semitono; lo que hay de *sol* á *do;* una cuarta menor).

2.ª » —*Alcáaalde constitucionáaaa...!* (la voz insiste en la nota *do;* en la última).

3.ª » — *Désta ciudaaaa...*, (la voz continúa insistiendo en el mismo tono.)

4.ª » —*Háaago sabér:* etc., etc. (la voz no insiste en la última vocal, y desciende, arrastrándola, lo menos una octava).

Y tocábase al terminar, y hasta la plazuela ó la esquina en que era costumbre decir pregones, no redoblaba, como no fuese en el cogote de algún zagalón de los que querían saber cómo sonaba el parche con el puño.

Tampoco hallé dificultades para trasladar al pentagrama el tonillo de las oraciones rezadas por los muchachos en la escuela, el que dan á preguntas y respuestas, á la recitación de los números y del cartel, etc., así como el tono de las súplicas de algunos ciegos mendicantes; pero ni el compás ni las notas que recorre la vocal última de la palabra que da fin al período caben con exactitud en el papel de música: es que estas formas transmigran del recitado musical á la declamación.

(1) Cierto que suele llevarse el compás en la recitación del cartel por el coro de chicos; pero es porque quien enseña toma, según su voluntad, bien una letra, bien una sílaba, bien igual número de ellas para cada una de las partes ó tiempos del ritmo. Con buena intención, y aun con mala, todo puede ponerse en música y á todo se le puede llevar la batuta. ¿No pone en solfa Benot, el académico eminente, aquello de: *¿Tiene buen metodo?—¿Qué manda, señor?*—(V. su *Pro-*

aplicarse al verso, nada extraño se dice al repetir que su expresión por medio del tono pertenece al canto, si el ritmo es regresivo y obligado, y á la declamación, si el ritmo es progresivo y libre (1).

Mas esto no empece para que la elevación poética de los versos, la índole de los sentimientos que en su fondo palpitan, la grandeza ideal de las figuras y la acción extraordinaria, todo ello inspiraciones del

---

sodia y Versificación, t. I, págs. 171-173). ¿Y no llevan el compás á la declamación de los comediantes los apuntadores de las compañías italianas?

(1) A quien haya saludado la Acústica y leido la interesante obra mencionada del autor de la *Arquitectura de las lenguas*, no le ha de parecer suficiente lo dicho en el texto para establecer diferencia entre el canto y la declamación. La voz, en el primero, recorre generalmente dos octavas, y, en la segunda, sólo una octava, si no hemos de contar ayes y gritos. En la palabra que se canta, pasa la voz por tonos pentagramáticos, por notas que resultan de cierto número de vibraciones, relativo y convencional, pues que varía con el diapasón; mientras que en la palabra que se *dice*, recorre, entre una nota y la siguiente, todos los tonos de la naturaleza, resultado de todas las vibraciones intermedias. El órgano de la voz canta y habla como instrumento de perfección maravillosa. Los que se le asemejan, como el violoncelo, la viola, el violin y el contrabajo son admirables: los grandes artistas les hacen *hablar*, y así lo dice el vulgo, sin saber acaso cuánta verdad encierra el dicho.

Eminentísimos cantantes, como Tamberlik, pasaban, ya por recurso, ya por alarde original, desde el canto á la declamación, arrastrando las notas, para expresar más realmente las emociones: actores hubo, como Rafael Calvo, con tendencia al ritmo y aun á las notas musicales. Ambos son defectos gravísimos con el antifaz de los milagros del talento.

Mas como el ritmo no sólo expresa tiempo y movimiento sino también *organismo* (V. *Estética de Krause)*, estableciendo la diferencia en las leyes rítmicas, se establece la que hay en las orgánicas de uno y otro arte. Baste, pues, con lo dicho en el texto. Y aquí hago punto, para que no me digan: *¡Metafísico estais!* etc., etc.

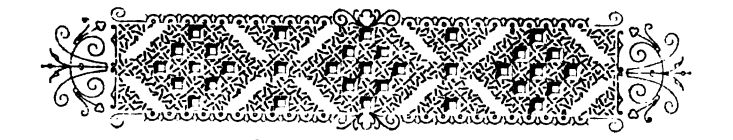
poeta, impongan al recitador la tendencia al lirismo. Al recitador, entiéndase bien, pero no al cómico; porque éste, que vive en las más altas cimas de la expresión humana por el tono y el movimiento, no ha de ***cantar*** los versos, ni los ha de ***recitar***, ni los ha de ***decir***, ni los ha de ***hablar***, sino que ha de ***representarlos***, haciendo con ellos lo que debe hacer con los personajes, sin desfigurar, ó por sencillez prosaica, ó por entonación lírica, los afectos y las pasiones que los mueven; sin convertirse, en fin, en asesino del Arte y en calumniador de la Naturaleza (1). Y es claro que esta representación, para ser verdaderamente poética, como han de ser los versos, ha de tender á lo grandioso en la tragedia y en el alto drama, y á lo sencillo y natural en el género cómico, no apartando al actor en momento alguno de la fuente de la realidad, siempre fecunda para el Arte, obra fantástica del hombre.

---

(1) «*La tragedia se habla*»—dijo Talma, y el gran Romea lo repitió, en defensa propia, cuando su desengaño en la famosa representación de *La Muerte de César*. El público (que es profesor de Estética sin haberla estudiado) quitó la razón á los dos eximios comediantes, porque sabe que la tragedia no se *habla* sino que se *representa*.

No voy solo al asegurarlo; que algo apuntó el critico D. Leopoldo Alas (Clarin) en su notable opúsculo *Rafael Calvo y el Teatro Español*.

En el mismo corazón del arte les dolía, pues. (aun les duele), á los naturalistas de la manera *romeyana*, por el prosaísmo; á Calvo y á los de su séquito, por la salmodia.



XVI

Poemas y romances populares, y aun eruditos, ¿se recitaron? ó ¿se cantaron? Pienso que las dos cosas.

Cantáronse al principio, sin duda, todos ellos: y sábese que, á veces, los poetas sujetaban sílabas, acentos y rimas á las exigencias de las canturías del pueblo, y que, á veces, eran los músicos eruditos los que procuraban hermanar melodías y acordes con las inspiraciones poéticas, como aconteció con los himnos litúrgicos, á los cuales debe de referirse el monje de Ripoll, cuando en su poema *De Música* lo asegura, mediado el siglo XI.

Parece lógico que los poemas destinados al canto siguieran cantándose. Pero en el punto en que la Poesía rompe las ligaduras que la hacen prisionera de la Música, y así que por entre las cuerdas de la

lira de los trovadores castellanos asoma el diálogo la faz, libértanse sus versos de la prisión en que los tuvieran encantados las notas musicales, y no vuelven á ella, como no vuelven á la dorada jaula los pajarillos volanderos. Impónese, entonces, la declamación por influjo de la misma forma dramática, por el diálogo, el cual conduce al instinto hacia la representación de los poemas en que el autor desaparece.

Pero si los tonos de la palabra hablada (con carácter artístico) fueron aplicados á poemas no escritos con sujeción á las leyes del arte de cantar, de nuevo traza nuestra pluma aquel paréntesis de puntos suspensivos: la expresión ya no vive.

Empero no han de equivocarse mucho los que con el autor sospechen que, si trovadores y *yoglares de boca* recitaban poemas y diálogos sin acompañamiento de vihuela ó de cítara, no dejarían de atender, como condición preferente y exigencia del versificador, á cierto subrrayado en la rima, á la fuerza del acento prosódico y al recuerdo del ritmo músico, que la costumbre de cantar poemas y romances convertiría en dominador de los oídos (1). Y en esta manifestación verdaderamente erudita del arte declamatorio, es posible que, no por instinto sino por consciencia, llevara el recitante el compás de su ritmo con el movimiento de sus brazos y aun

(1) ¿Han observado mis lectores cómo suelen declamar los comediantes de zarzuela que cantan bien? Exceptúo los eminentes.

con las actitudes, y que fuese la mímica una especie de ortografía por la acción (1).

Ni hay que olvidar que, con la influencia de la costumbre del canto, comparte el imperio la del recinto en que se declama y la que ejercen los espectadores.

Llega, efectivamente, con el canto, la insistencia en las vocales (únicas letras que admiten la nota musical), alargadas por la voz, que se extiende para realizar la belleza del tono y lucir las dotes naturales ó la habilidad artística del que canta; y si son el recinto capaz y numeroso el público, las modulaciones líricas se imponen; pues, de otra suerte, mal llega la palabra del que recita á los oídos del que escucha. Las excelencias del órgano vocal del recitante, su robustez (que alejará el momento de la fatiga), su punto de colocación, la arquitectura del recinto ó la disposición de los oyentes en el espacio en que se declame, la índole de la obra que al intérprete se encomienda, su prolijidad y aun el estilo del que la compuso, son parte á modificar con su influjo recíproco lo que afirmé; pero, tras de ser caso rarísimo que todo ello sea favorable al artista, la modificación de lo asegurado será accidental.

Y ¿cómo, á no ser de la suerte que se deja indicada, pudo recitar Novellet un poema de setecientos versos ante D. Alfonso el *Benigno* y rodeado de in-

(1) Transcurrirán los siglos, y, aparte de las modificaciones del tiempo, aparecerá Rafael Calvo, como encarnación de los juglares de la Edad Media, y de los comediantes de la antigua escena española.

números oyentes en la Aljafería de Zaragoza, cuando la coronación de aquel príncipe? (1).

Puesto que aquel recinto no tuviera las condiciones acústicas de un teatro, sólo el dominio sobre el arte de la respiración, tan indispensable para cantar y para declamar, hizo al trovador salir airoso de su empresa; que si, al elegir á Novellet como recitador del poema didáctico del Conde de Rivagorza, se contó con las extraordinarias dotes naturales y con el rarísimo talento de declamista que al juglar hicieron famoso, hallaríase la razón de tal celebridad, no sólo en la belleza de sus interpretaciones, sino en su artificio para tomar alientos, evitando la fatiga que la irregularidad, la falta de ritmo isócrono en la respiración produce al recitante, y aun al público, siempre admirador de la resistencia (natural ó artística) del hombre en toda muestra de su actividad.

Y este artificio, regulador de la función respiratoria ¿no pudo proceder de los conocimientos musicales de aquellos trovadores, en quienes era innato el sentimiento de la armonía, cuando, lejos la práctica de desdeñar sus reglas (empíricas entonces), les daba su sanción? Dígolo, porque en el canto es forzoso aspirar á cada frase música, la cual coincide

---

(1) En la nota *b* del Sr. Sol y Padrís á los *Orígenes* de Moratín (*Obras*, pág. 151), se dice que la fiesta celebrada con motivo de la exaltación de D. Alfonso IV (1328) se verificó en Barcelona. Ha de ser error; porque Lafuente, Ticknor (t. 1, pág. 336), refiriéndose á la crónica de Muntaner, y éste, sobre todo, que presenció la ceremonia, aseguran lo que se repite en el texto.

generalmente con la frase poética. Ni valga decir que éstos son preceptos desconocidos, mientras no se *doctrina* el arte; porque, sin contar con que en los trovadores es el arte manifestación erudita, sábese que las reglas no se formulan hasta mucho después de haberse practicado, y que ha de acudir quien las descubre al manantial de los altos ingenios inspirados por Dios.

Pero Novellet y los que, como él, recitaban entonces ¿dieron con la secreta maravilla que hizo coloso á Talma y gigantes á Mayquez y á Romea? ¿Aprovecharon la abertura de su órgano vocal en las letras *á, ó, é,* para las aspiraciones, despreciando en esta labor las *úes* y las *íes*, que no consienten la respiración en silencio ni gran columna de aire? ¿Supieron apreciar lo que valían la emoción patética, los arrebatos pasionales, las quejas, los suspiros, las lágrimas y las transiciones, convertidos en instrumentos del arte de la respiración, en armas vencedoras de la fatiga, merced al ingenio de los grandes cómicos? (1). Nó, porque, si bien la naturaleza y la lógica del arte declamatorio lo piden á voces, ya sabemos qué grado de cultura debe alcanzar la actividad humana para que triunfen de preocupaciones y de artificios eruditos la Lógica y la Naturaleza:

---

(1) «*El que se cansa no es artista*»—dijo el mayor de los comediantes franceses. Alguna exageración hay en esto: como el actor sienta, se fatigará. En el fondo, lo dicho por Talma es verdadero. Quien desconozca el arte de la respiración, estropeará su garganta, y acabará pronto como actor: recordemos al eminente D. Antonio Vico.

nó, también, porque los trovadores y los juglares no alcanzaron la *armonía del sentimiento,* oculta, sin duda, por el *sentimiento de la armonía,* que lo era todo para ellos. Y así como en el canto respiraban á cada frase música y á cada período rítmico, no es mucho que por costumbre respirasen, al recitar, á cada frase y á cada período poéticos.

Obligando los versos á terminar con cada uno cada frase acústica ó declamatoria (que los recitadores con tendencias líricas hacen independiente de la frase literaria, por atender al ritmo y á la rima antes que á la expresión del pensamiento); necesitándose el transcurso de cuatro centurias para que, hablando á los oídos, pudieran los recitadores hablar á las almas, ¿qué harían los juglares eruditos como Novellet sino declamar con determinada canturía, marcando los versos, subrrayando las sílabas de acento más enérgico y metiendo, por decirlo así, la rima por los ojos?

Lo que hoy no se soporta ni aun á los comediantes de la legua, el *rengloneo* y el *tonillo,* fueran, á la sazón, no sólo exigencias sino cualidades de monta, según el criterio de unos oyentes tan acostumbrados á la música y al compás de los versos. Bien es verdad que tales defectos de cómicos ignorantones, sólo tienen remota semejanza con los extravíos líricos de trovadores y juglares, ya que la erudición de los unos, su influjo sobre los otros y el estudio más ó menos artificioso que harían todos de la voz, de la actitud y del movimiento, para recitar á

presencia de reyes y magnates ya cultos, en suntuosos palacios y en ocasiones solemnísimas, hubieron de convertir en canturía seductora lo que, por corrupción, ha venido, en los malos actores, á ser insoportable, y lo que, por transformaciones hijas de los tiempos, acaba de hacer famoso al actor D. Rafael Calvo.

Aparte de lo cual, el llamamiento de Novellet á la Corte en fiesta tan magnífica y el ser elegido entre tantos como habría notables en Aragón y Cataluña, renómbranle erudito; que, de no serlo, mal le confiara el de Rivagorza su poema didáctico.

Y, por cierto, que no debió de ser humilde y desmayada la entonación que le diera su intérprete; porque los consejos que, para el regimiento de vasallos y de dominios, daba en su poema el Infante al Rey aragonés, hermano suyo, tomaron el acento enérgico, aunque respetuoso, de la verdad, lejos de arrastrarse por las gradas del trono como la lisonja, si bien el día de la exaltación del soberano hubiera parecido natural á otro de principios menos severos que los del Conde, que vistió, á su viudez, el hábito de San Francisco. Sin arrogancia, pero sin temor; sin faltar á las ceremonias ni al respeto, pero sin humillarse ni bajar los ojos, daría Novellet al poema la entonación que su autor juzgase más armónica con sus nobilísimas intenciones; sín contar con que D. Pedro creería haber interpretado en su composición las ideas de pueblos tan viriles, como los que su hermano gobernara.

La recitación de Novellet debió de tener, en resumen, mucho de musical. Él y los trovadores y juglares eruditos de su época pondrían, por costumbre del canto, toda su diligencia en no romper con inflexiones y con desentonos el tímpano delicadísimo de catalanes y aragoneses, que educaron su innegable talento músico en el arte del pueblo filarmónico por excelencia, del italiano, con cuyas repúblicas estrechaban cada vez más sus relaciones, íntimas, desde antiguo, por el lazo de las letras, las aventuras y el comercio. Lo que en el vocabulario de su ejercicio llaman los actores *comas altas, comas arrastradas* (naturalísimas en la declamación habitual), evitaríanse tan cuidadosamente como el *partir los versos* (1); cosa lógica, no sólo por la preferencia que daba el recitador al ritmo y á la rima, sino porque los mismos versificadores, obligados por los metros líricos, hacían cabalgar sobre la rima el pensamiento.

Si bien aquella especie de *sermó* del Infante estaba escrito en catalán, he citado su declamación, como ejemplo del arte de aquellos recitadores que debieron de tener grande influjo en el de los juglares de Castilla, cuya lengua, en abriendo los labios, canta sola.

En *rima vulgar* dice Blancas que compuso el

(1) *Cortar los versos* es la voz del *ejercicio;* es variante de *renglonear* por medio del tono y aun por la acción. Diciendo *partir*, quiero dar á entender precisamente lo contrario.

prócer-trovador sus setecientos versos. De no ignorar quien escribe este libro á qué clase de rima se refiere el de las *Coronaciones;* de conocer el poema del Infante, sería menos difícil exhumar su expresión. ¿Imitaría el Conde al, entonces, casi septuagenario cronista de Don Jaime I, cuando en el estilo didáctico de su famosa *presichansa* dió consejos á Don Jaime II y al príncipe Alfonso (después IV) acerca de la conquista de Cerdeña? Concedida la importancia de Muntaner, junto con el respeto que habían de infundir sus canas, brillando aún con el glorioso nimbo de Roger de Flor, y la semejanza, sobre todo, en la nobleza de las intenciones inspiradoras, nada más lógico que dicha imitación. Pentámetros monorrímicos en cada estrofa (que tenía veinte) eran los versos del *sermó* del cronista; doce eran estas coplas; inserta está la composición en el capítulo CCLXXII de la *Crónica,* y canturía y ritmo músico reclaman del recitante los alejandrinos. Y de parecerse el *sermó* del de Rivagorza á la *presichansa* del síndico valenciano, razonaran los mismos versos mis aseveraciones.

Y que Novellet no cantó sino que recitó el poema, pruébalo el cronista peraladeño, testigo presencial de las ceremonias de la coronación y de las fiestas que dispuso el hermano del Rey en la Aljafería, declarando que lo *dix en parlant,* después de asegurar que en Romaset y en Comí cantaron, éste una canción nueva y aquél un serventesio, en cuya sentencia explicábase el símbolo de la *poma,* la *verga* y la

corona, reales insignias que ostentaba en aquellos instantes el munífico soberano (1). Todas estas composiciones fueron partos felices del ingenio del talentoso Infante aragonés.

Por cierto, que, fundado en la crónica del orgulloso compañero de Roger de Flor, en la cual se describe tan poética ceremonia, combate Amador de los Ríos á Moratín, atribuyéndole el aserto de que "las composiciones mencionadas se representaron, cantaron y bailaron por el infante Don Pedro, su autor, y por los ricos-hombres, acompañados de varios juglares"; sin dejar de añadir que en aquella fiesta de la Aljafería no hubo representación ni baile, no ostentando las canciones ni el poema del Conde formas dramáticas, como (según él dice) tiene por

(1) Jerónimo de Blancas dice que en Romaset entonó una *villanesca.* Como esta especie de canción del pueblo no era la más apropiada para explicar el simbolismo de las regias insignias, y el autor de las *Coronaciones* no presenció la ceremonia que refiere, me voy con Muntaner, que asistió en ella y califica de *serventesio* la composición del Infante cantada por aquel juglar. Añade Blancas que el mismo Romaset cantó seguidamente otra nueva canción, y menciona luego á Novellet, sin acordarse de en Comí. No dice en su crónica el anciano síndico de Valencia que en Romaset cantara dos veces ni dos composiciones; pero si afirma que en Comi *dix una cançó novella.*—«Mejor que él»—dice la crónica—«ningún hombre cantaba en Cataluña.»— Si tal era su celebridad, al pueblo lo debió, sin duda, y éste no le hubiera concedido su admiración, de no dedicarse el famoso juglar á las canciones populares. Y ¿qué otra canción sino una *villanesca* púdosele ocurrir al de Rivagorza, para que la interpretase un artista como aquél, que hubo de ser en ellas admirable? Parece lógico que Romaset cantara el *serventesio,* Comí la *villanesca* y Novellet *(Juvalet,* creo que dice un manuscrito) recitara el *sermó* del trovador augusto.

seguro nuestro pastor árcade (1). No entiendo así lo que éste dice. Léanse sus palabras: "Entre tanto la corte de los reyes de Aragón disfrutaba con más segura tranquilidad de las composiciones de sus poetas y de las gracias de sus juglares. En la coronación de Alfonso IV, año de 1328, se representaron, cantaron y bailaron por el infante Don Pedro, conde de Rivagorza, hermano del rey, y por los ricoshombres, acompañados de algunos juglares, varias composiciones poéticas escritas por el mismo infante" (2). ¿Por qué referir este pasaje únicamente á los versos cantados por en Comí y en Romaset, y al poema didáctico declamado por en *Juvalet?* ¿No compuso Don Pedro, como *entremeses* de aquel *yantar* opíparo, diez canciones que fueron entonadas por él mismo? ¿No se sabe que en tal ocasión unió al canto la danza, habiendo sido, en ambas cosas, acompañado de ricos-hombres, de juglares y músicos? Transcribe nuestro Inarco, por nota, el texto catalán del cronista peraladense: nada se trasluce allí de *representación,* y no es lógico que Moratín, al indicar que las composiciones del Infante *se representaron,* quisiera dar á entender que se pusieron en escena, no diciendo, como no dice, que fuesen dramáticas: quizá se refirió con el vocablo á la especie de representación mímico-lírica de los infantes D. Ramón y D. Pedro, que, sirviendo la mesa del Rey, hubieron

(1) Amad. de los R., obr. citad. t. IV, pág. 126.
(2) Moratín, *Orígenes del T. E.* (B. de AA. t. II, pág. 154.)

de hacer, aquella tarde, de Ganimedes el primero, y el segundo de mayordomo. Y si Blancas lo afirma en sus *Coronaciones,* al describir la fiesta que puso fin á la exaltación del monarca zaragozano, y Don Amador de los Ríos asegura que aquél sigue en todo al provecto síndico de Valencia, testigo de vista, ¿por qué desautorizar, en esta parte, al sesudo autor de los *Orígenes*, si en lo escrito por ambos narradores funda lo que dice?

Exaltación de soberano alguno aragonés nunca fué tan espléndida, y no es fácil que en adelante se celebre, con pompa tan inusitada, fiesta parecida. Pálido resultara cuanto pudiera imaginarse, si no leyésemos, para auxilio de la fantasía, lo que Blancas, Muntaner y Lafuente nos trasmiten. No he de repetirlo; porque ni los treinta mil de á caballo que entre próceres, embajadores y acompañamiento se juntaron, á la sazón, en la nueva Metrópoli, ni el tesoro que lucía el monarca en su corona y en su arnés, ni los trescientos jüegos de trompetas que con los ministriles y otros innumerables instrumentos le festejaban, al dirigirse desde la Aljafería hacia la Seo, ni la solemne ceremonia en que fué ungido y que con la regia procesión duró treinta y seis horas, vienen á cuento. Mas bien venido, aquel *yantar* que coronó la fiesta. Varias mesas había: en la del Rey, de mayordomo hizo D. Pedro; queda dicho: su hermano D. Ramón servía al Rey la copa y la toalla. Danzando y cantando composiciones suyas, entraba en el salón el de Rivagorza en compañía de dos nobles,

vestido el manto rozagante y la cota de paño de oro con armiños y muchas perlas: respondían en coro los que tras él venían con las viandas; y, hecha la salva por el mismo Infante, quitábase la cota y el manto, regalando con éllos á uno de los diez juglares que con él iban, sin duda para hacer el acompañamiento á las voces con la música instrumental. Asido á los dos ricos-hombres salía de la sala Don Pedro; volviendo á entrar con una vestidura riquísima, cantaba una nueva canción y bailaba una nueva danza, delante de los que traían otro plato, y, regalado otro juglar con el traje opulento del Conde, repetíase la ceremonia. Y así hasta diez veces: cuantos fueron los platos servidos por el augusto mayordomo, y cuantos fueron los juglares que le acompañaran. Levantadas luego las mesas, aderezóse un tablado magnífico, en medio del cual se sentó el Rey, á su lado y algo aparte los arzobispos y más abajo los magnates y los servidores. Entonces se levantaron en Romaset, en Comí y en Novellet á cantar y á recitar cada uno su parte.

¡Sería de ver, en aquel momento solemne, al juglar elegido por el Conde, como para que el pueblo, hablando por su boca, recordase al monarca su sacratísimo deber en el regimiento de sus estados! Orgulloso de su profesión, hasta entonces tenida en el menosprecio de lo vil, pensara según los intérpretes de las obras ajenas, juzgando como propios, no como del trovador augusto, los consejos y amonestaciones, que pueblos tan varoniles, como aquél á

que pertenecían, tienen, á nombre del derecho, la obligación de dar y de dirigir al soberano. Levantaríase, pues, de su taburete con cierta arrogancia, mas no sin aguardar á que los últimos acentos de la voz encantadora de en Comí se apagasen en los tapices de los muros y en el artesonado de la techumbre, ni sin preparar la espectación y el silencio de los circunstantes, primer cuidado de todo declamista. Para doblar el interés y siguiendo, sin duda, las lecciones del erudito autor de aquella ***presichansa***, se adelantaría quizás hacia las gradas de aquel cadalso magníficamente cubierto, como las paredes, de riquísimas tapicerías, parándose al sentir cómo le deslumbraran el ascua de oro de las mitras y de los báculos, el símbolo de los vergueros, las dalmáticas bordadas de los heraldos, las cabelleras rubicundas de los pajecillos, y allá, en lo más eminente, dominándolo todo, los ojos del Rey, brillantes como dos carbúnculos desprendidos de aquella corona que costara cien villas. Circundando el recitador de damas y magnates; vestido de sus mejores galas; luciendo acaso algún rico jubón de paño de oro, con que le regalara su señor, el de Rivagorza; cumplida en él rigorosamente la reciente pragmática, por la cual el cabello había de afeitarse, á la usanza de aquella época, recortándole sobre la frente y rizando en un solo bucle la melena, sin olvidar el rasuramiento de la barba, ¡cuán interesante parecería su figura embellecida por la actitud primera! ¡con cuánta curiosidad fijáranse las miradas en

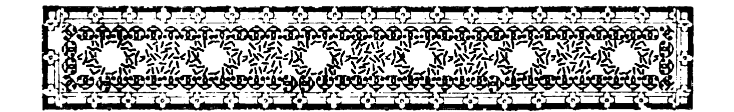
él! ¡qué singularísimo contraste aquel de su rostro romano, de ojos luminosos y vivos, con la faz hirsuta del embajador tremeceño, de tez morena y estravismo de tigre; con la del árabe granadino, de barba crecida y perfumada, de párpados cerrados por la indolencia, y dejando adivinar bajo el turbante la calvicie purificadora del oriental; con el rubio bohemio, en fin, de los iris azules, bigotes fernandinos y melenas blondas y trenzadas; que los tres asistían en representación de sus estados! Y observáralo todo el viejo Ramón de Muntaner, allí presente como síndico de Valencia, para describir la ceremonia, dando con ella término á su famosa crónica.

En tono respetuoso y bajo, para preparar el silencio y la atención (más fáciles de conseguir entonces, porque escuchaba el Rey), comenzaría el recitante: en la mano izquierda el birrete, sin accionar con él (que fuera falta de respeto), sin moverse del lugar en que adelantara su paso (que fuera también irrespetuosa libertad), quedaríanle sólo el brazo derecho y la cabeza para auxiliar al recitado con la acción, marcando, por decirlo así, la ortografía declamatoria del poema; y alzaría los ojos y la frente hacia el alto puesto del monarca, respirando de esta manera con más facilidad, y bien mediría sus fuerzas y harto procuraría que el ritmo de los versos se abrazase al ritmo de la respiración, seguro de que le aguardaban ¡setecientos alejandrinos! irresistibles casi, los cuales á su boca venían después de la fatiga consiguiente á más de treinta y seis horas de proce-

sión y ceremonia, y á los pocos momentos de un *yantar* abundante, capaz de poner en ridículo á los declamadores de mayor experiencia. En tal ocasión sellara su renombre recitador tan celebérrimo, en el cual, lo primero digno de admiración hubo de ser el portento de su memoria, que le dictó con seguridad infalible setecientos versos. Con seguridad, sí; que de equivocarse Novellet dos veces, pagara con la vida.

Observemos ahora que, aparte de las representaciones litúrgicas y de las *farsas* y *misterios* de la escena secular, en que la mímica domina casi completamente á la recitación, nos encontramos con que los elementos, ya populares, ya eruditos, del arte declamatorio, los que nos traen el vela, el ciego, el juglar, el mendigo, el narrador, el lector, el misionero, el escolar y el recitante ya erudito, como Novellet, están representados singularmente: el sujeto del arte no es más que uno.

Citemos una rara composición que hace dar otro paso al arte de representar el poema dramático.



XVII

Puesto que la *cansó* y la *balada*, el *alba* y la *serena*, la ***pastorela,*** el *serventesio* y el ***rondel*** fueran cantados, acompañándose la voz ya con vihuela de arco, ya con la de péñola, ya con los numerosos instrumentos con que se armonizaban *sonetos* y *sextinas* (desesperación de versificadores), existía en la literatura provenzal (y en la catalana, por tanto) un género poético, didáctico en el fondo, dramático en la forma, sin renegar de su origen lírico ni de su levadura ergotista (estorbos y artificios ***albigenses);*** al cual género pertenece una composición que lemosines y catalanes recitaron, bien de improviso, una vez expuesto el asunto, bien después de trovada por ellos.

Tal es la *tensó,* que, compuesta en diálogo y cultivada fervorosamente por los trovadores, prestábase á toda lucha poética: "especie de escena (dice el señor Sol y Padrís), en la cual dos ó más interlocutores defendían, á su vez, en coplas de la misma medida y en rimas parecidas, casi siempre iguales, dictámenes contradictorios sobre diversas cuestiones de moral, de amor ó de caballería, que se sometían al fallo de otro trovador nombrado juez."

Que no es de la clase de poemas activos que pide la escena, siendo inútil buscar en la *tensó* los orígenes del teatro moderno, lo dice Moratín en los suyos (1), considerando tal especie de composiciones semejante á los diálogos sin acción de la literatura arábiga, que no pertenecen al género dramático. Y aun añade que, entre las obras que de los provenzales se conservan, nada se halla que pueda llamarse teatral.

Con no escasa copia de datos eruditos anota el pasaje D. José Sol y Padrís; dice que "puede muy bien sostenerse sin gran temeridad la opinión contraria", y cita "como muestra notable"... "la cuestión entre el vizconde de Rocaberti y mossen Jaume March sobre *lo Depertiment del estiu é del ivern,* y la sentencia de ella dada por D. Pedro el Ceremonioso"... "cual puede verse en el *Diccionario de escritores catalanes* del Sr. Torres Amat, copiada de un códice del siglo XIV que posee D. José Grau".

(1) *B. de AA.*, t. II, págs. 151-152.

Y "no podrá negársenos", añade, "que de tales coloquios al drama no hay más que un paso."

Convengo con el Sr. Sol en que alumbrar, siendo padre del día, es más fácil que tener razón, siendo padre de la nota *b* á los *Orígenes* del beneficiado de Montoro.

De la *tensó* al drama podrá haber un paso; pero paso de cíclope. Mientras no existan caracteres y acción, y del movimiento de la una y del contraste de los otros broten la situación cómica ó el conflicto trágico, no hay drama; y mientras los intérpretes lo sean del propio razonar y del propio sentir, y no hagan distinto papel que el que ejecutan en el mundo, no existe representación escénica.

Noticias hay en la labor citada del prelado astoricense, catalanista furibundo (1), que, según los traductores de Ticknor (uno de ellos, Gayangos, eruditísimo bibliófilo), fuera inútil buscar en otros libros: la que trasmite Sol y Padrís es una de ellas.

Pero, aunque buscada de propósito, no le defiende. Porque en el departimiento, en la porfía, no discuten las estaciones, ni el rey *Ceremonioso* sentencia su pleito: mossen Jaume y el castellano de Amposta son los que contienden; y Pedro IV juzga en la cuestión de los trovadores, sin que el defender el uno al invierno y el otro al estío signifique representarlos. Ni es más feliz trayendo á la palestra el "códice"

---

(1) *Memorias para ayudar á formar un diccionario crítico de autores catalanes*, por D. Felix Torres Amat.

que se custodia "en el archivo de la corona de Aragón con el título de *Lleys de amor*". En él—según afirma—"hay una preciosa *Arte poética*, donde se leen varias reglas para la *tensó*, "*com tracts ó debat*—dice—*en lo cual quiscù manté*, *sosté é rahona son propi sag*". Y... la definición me escude. Claro, que, como general que ella es, parece referirse á tal justa de ingenio, cuando era ya improvisada, ya preparada por varios trovadores. Mas, de ser escrita por un solo autor que hacía defender á distintos personajes temas encontrados, la *tensó* da un paso hacia el drama, ya que el diálogo, entonces, no sólo admite sino que impone la representación. Aun así, no digo nada nuevo, manifestando mi sospecha de que las cuestiones debatidas en las *tensós* hubieron de tener no muy remota semejanza con las disputas escolásticas de la Edad Media, por lo menos en cuanto á la forma, si no trataban de teología; y ciertamente que, en asuntos de amor, bien aguzaran los trovadores el ingenio, para defender y razonar cosa tan indefendible como el código del amor de aquella gente, el cual ambulaba por la Provenza con traje tan rico, de mangas tan amplísimas, que podían envolver holgadamente el profundo misterio de la trinidad matrimonial (!), y ocultar vergonzosos amores polígamos, no concebidos nunca por almas españolas, por las de aquellos hombres que junto al altar del Omnipotente colocaron el de la Reina de los Ángeles, y junto al de la patria erigieron el de la reina de su corazón.

D. Pascual de Gayangos, al notar asimismo los *Orígenes* del humanista madrileño, cita dos obras de moros andaluces conservadas en la biblioteca escurialense. Acerca de cosas de su facultad discurren, en la una, cierto juez y cierto abogado; y platican, en la otra, más de cincuenta personajes acerca también de asuntos de sus profesiones respectivas. Pero estos diálogos sin acción están más cerca de la poesía didáctica que del drama, si bien un sabio orientalista, Casiri (lo dice el traductor de Mister Jorge), describe uno de aquéllos, persuadido de que es una comedia, sin duda por la circunstancia de estar en tres partes, ninguna de las cuales—dice el bibliófilo estupendo—tiene relación con la otra, siendo en todas diferente el asunto y diversos los interlocutores. Y á nadie se le ocurre afirmar que los árabes tuvieron teatro, cuando el teatro vive del amor, y el amor entre ellos no da lugar á lance alguno, por la servidumbre de la mujer, y cuando las costumbres de tal pueblo no compadecen con los espectáculos de la escena.

Pues en caso idéntico que tales diálogos se encuentra el de la *tensó* preparada por un mismo poeta; y, de estar ella tan cerca del drama como dice Sol, no cosa distinta puede asegurarse de la famosa *Disputación del Cuerpo y del Alma,* de la *Visión de un ermitaño* y de otras diversas formas que tomó el pensamiento poético á consecuencia de los terrores del año mil, para no citar el sin número de poesías dialogadas que se conservan de los trovadores cas-

tellanos, ya que, si desde lejos, á lemosín trascienden. Ni se diga que en las primeras el poeta no desaparece (condición del género dramático); porque, aparte de la exposición, que es como el anuncio, toma el autor asiento entre los espectadores de combates tan pavorosos, y allí, como en el *Debate de su corazón y su cabeza* del sapientísimo burgense, personifícanse el carácter y el sentimiento, hay acción íntima, allá en el fondo se presiente el conflicto, y se vaticina la catástrofe (1). Pero entre esto y el drama media todavía un paso de titán.

Innegable, el influjo de la *tensó* en la literatura castellana, desde que el rey *Amador de tòda gentileza* instituye su *Consistorio* en la Ciudad Condal, y más, cuando, al regir los Trastamaras con los destinos de Castilla los de Cataluña y Aragón, intímanse sus mutuas relaciones. Y no en balde son consideradas por hijas legítimas de la *tensó* las disputas entre los versificadores provenzalistas y los dantescos, como las que, v. gr., sostuvo el célebre Villasandino con Micer Francisco Imperial, con el renegado Gerena, con Pérez de Guzmán, con el autor del *Cancionero* y con Manuel de Lando. Por cierto, que la

---

(1) No se dice de qué Cartagena es el *Debate*, si de D. Alonso, deán de Santiago y después obispo de Burgos, si de D. Pedro. Lo de haber perdido á su muerte, como dijo Pérez de Guzmán, *toda sotil poesía un ministro comendable*, se le ha negado por algunos, el Marqués de Pidal, Vedia y Gayangos, entre otros; mas ya da buena cuenta de ellos Amador de los Ríos, mostrando con gran copia de razones que el prelado burgalés, Cartagena el trovador y Alonso de Santa María son la misma persona.

cuestión habida entre este doncel del niño Juan II y el famoso improvisador ilarcuriense, entonces ya senil, fué muy sonada; porque Villasandino estuvo en ella intemperante con el discípulo de Imperial. Más todavía *sonaron* otras; el joven Lando, siempre tan respetuoso, perdiendo en una los estribos, *llegó á los cabezones* con cierto Alfonso de Morana (1). Y gracias al cielo que tropezamos con el verdadero motivo de cuanto el señor Sol y Padrís afirma; porque si en la *tensó* (tensión) se estiraba tanto la cuerda, romperíase con facilidad, y *toda sotil poesía* hubo de trocarse, á lo mejor, ó en drama ó en sainete ó en origen remoto de aquel rosario madrugador y nombradísimo, por haber en el cual faroles y cabezas donde romperlos acababa tan devotamente como el dicho dice.

Tales ejercicios, empero, de versificadores y trovistas, no sólo tienen influencia en la literatura sino en la declamación, á la cual enriquecen con elementos de ese efectismo que, dependiendo del número de interlocutores, no existe realmente en la recitación singular. Fíngese en ésta, muchas veces, el diálogo, y el intérprete busca el efecto en las inflexiones de la voz, para imitar con ellas (sin desdeñar el auxilio del movimiento) caracter, situación, edad y sexo de los personajes que dialogan según refiere quien recita; y no es ello fácil de conseguir sin raras

(1) V. en el *Cancionero* de Baena (edición del Sr. Ochoa) el epígrafe de una poesía que falta, según Amador de los Ríos.

dotes de imitador y sin habilidad portentosa. Preciadísima en el género cómico, seduce por las dificultades que con ella hubo de vencer el actor, más que por la sensación causada en los oyentes. La sensación del público depende, sobre todo, del espectáculo, y es éste menos inseresante, si el diálogo se finge, que si se representa; porque la habilidad del imitador se hace ya carne, y llegan á la lucha escénica los personajes vivos, cada cual con alma, voz, entonaciones y movimientos propios.

Tres eran, por lo menos, los interlocutores de la *tensó*; con interés creciente serían escuchados, y con vivísima curiosidad aguardaran los circunstantes la sentencia del que terciaba como juez en el departimiento. Existía, pues, el espectáculo; en él se mostraban la declamación y la mímica contribuyendo á las emociones y á los accidentes de la lucha poética; y si bien lo que hacían en ella los trovadores más era discutir como los escolásticos que representar como los cómicos, el arte de la interpretación escénica del diálogo poético daba un paso hacia Gil Vicente y hacia Lope de Rueda.

Cierto, que, en las *tensós* improvisadas, tonos y gestos eran frutos de la naturaleza, no del arte; y harto hicieran los trovadores, preocupándose de lo que habían de decir, sin pensar en cómo lo dirían ni en la actitud ni en el movimiento para realzarlo. Cierto, también, que, en aquellos poemas, sin verdadera acción dramática y, por tanto, sin caracteres (que en la acción han de manifestarse), nada realmen-

te bello pudo hacer ese artista que no ha venido al mundo para *presentarse* sino para *representar*. Pero obsérvese que la *tensó,* de antemano dispuesta y escrita, húbose de fiar á la memoria y que el recitador, seguro de la suya, hubo de pensar en el efecto de los tonos ensayando, á solas, inflexiones, actitudes y movimientos, cercana la ocasión en la cual imaginaría lucirse. ¿Pudo olvidar, de ninguna suerte, que aquello era espectáculo y que, delante de la sentencia del trovador-juez (aunque á veces lo fuera el monarca), imponíase la del público?

Por otra parte, si es cierto que en tales composiciones literarias no existen caracteres, los hay (y muy bien definidos) en el espectáculo á que dan lugar, porque cada interlocutor tiene el carácter de su propia naturaleza, y, según su condición, habla y se mueve. Que allí lo artístico consistía en los debates más que en la manera de representarlos, no lo niego. Pero ¿era preciso hacerse oir, conquistar á los espectadores (que solían ser cultos y numerosos), no cansarlos ni darles matraca con desentonos y aspavientos? ¿No era necesario abroquelarse contra la fatiga, si la discusión había de ser larga? Pues todo ello requería costumbre, reglas más ó menos empíricas, sentido estético, dotes naturales y, en fin, naturaleza transformada por la actividad; *arte,* en fin, y arte que no podía ser menos erudito que el de los juglares, ya que, en todas épocas, el creador de obras artísticas fué más erudito que su intérprete.

Empero los interpretadores de *seu propi sag*

¿vieron en su arte más que lo que viera el juglar del de Rivagorza? Dúdolo mucho; pero no se desdeñe que el tiempo pesa en la balanza; que, á no ser en los de decadencia, toda manifestación artística importa nuevos elementos, y que el idioma progresa, fijando cada vez mejor sus reglas prosódicas, espíritu invisible de la entonación: es, pues, de conjeturar lógicamente que los trovadores del siglo XV no declamarían la *tensó* catalana y el debate en lengua de Castilla, mucho peor que los juglares del siglo XIV los poemas confiados á su talento histriónico. Añádase que, á pesar del amor de los poetas á los halagos del ritmo y de la rima, lo esencial en las composiciones, punto de este capítulo, no era otra cosa que el debate, en el cual se pretendía conseguir el triunfo; y como sólo el pensamiento y la razón pudieron en justicia llevarse la palma, los contendientes, al declamar, darían al concepto y al silogismo preferencia sobre la rima, la cual, si suele ser, á veces, sostén de versificadores y de recitantes, no lo es de quien discute, ya que éste no cimienta en cosa tan al aire libre el edificio de su lógica. Por esto aseguré que la interpretación escénica se acercaba, en diálogos tales, á Gil Vicente y aun á Lope de Rueda.

Y amén del *interés* que, en todo espectáculo, crece con el número de los partícipes, he de citar otro elemento que viene á la declamación teatral en brazos de la *tensó,* del debate á semejanza suya y aun de todo poema recitado por dos personas, á lo menos. Aludo á lo que, ciñéndonos las ínfulas de

Krause, pudiéramos llamar enfáticamente ***dinamismo del tono,*** inventando una frase que quiere decir tanto como fuerza y movimiento en la recitación. Variadísimos habrían de ser los que mantenedores y paladines de la justa poética dieran á los versos y con ellos al diálogo, si, como parece natural, les interesaba la cuestión, objeto del certamen en el que les iba su renombre. Envidiable le adquirió Lando por su rapidez en las respuestas, y aunque le debiese principalmente á su ingenio poético, feliz y agudísimo, ¿cómo pudo recitar con calma lo que, apareciendo de súbito á su mente, pugnaría por salir de sus labios? El asunto de la contienda, el estado de ánimo de los interlocutores y su condición, sobre todo, impondrían este ***dinamismo***, fruto de la declamación espontánea del cual no se sospechó la existencia como elemento estético del arte del cómico (á lo menos, en la recitación singular), hasta la venida de aquel soberano de las tablas, Isidoro Mayquez (1).

(1) Porque presumo que no ha de faltar quien tache de solemne pamplina lo del movimiento de la entonación, pondré algún ejemplo, suprimiendo razones que vendrán como de molde, si hablo alguna vez acerca de la ***didáctica*** del arte del actor; que si haré, de dejarme los críticos y la holgazanería.

La fuerza y la velocidad de los tonos en la declamación espontánea (en nuestros diálogos habituales y en las frases del orador de numero, v.gr.), son elementos de la naturaleza; para transformarlos artísticamente ha sido menester que aparezcan los grandes cómicos. Aun hoy desconocen este *dinamismo* muchos lectores, recitantes y declamistas: hablo de los que no son visitados por el *Deus* de Ovidio.

Oí recitar, una vez, el *Idilio* de Núñez de Arce á un actor de hermosas condiciones vocales y de más reputación que ingenio. Entusias-

¡Siempre la naturaleza humana como manantial que no se agota para la actividad artística! Por esto el diálogo de controversias tan famosas, mayormente si, una vez elegido el asunto, los contradictores

---

móse el público (no asistía el autor), cuando, en aquellas estrofas en que el gran poeta describe el paso majestuoso del Duero por Castilla, oyó decir al recitante:

Ya oculta de improviso una alameda
Su marcha mansa y leda;
Ya le obstruye la presa de un molino,
Y como potro á quien el freno exalta,
Párase, el dique salta
Y sigue apresurado su camino.

Pues bien: aunque el aplaudido recitador no cambió una sola palabra ¿saben ustedes, mis jobianos lectores, lo que dió á entender con el movimiento de sus tonos, con el *aire* de su recitación? Precisamente lo contrario, á saber:

Ya con pachorra y calma en la alameda
De repente se enreda;
Ya fluye por la presa de un molino,
Y como el asno á quien el pienso falta,
Duérmese, no la salta
Y no llega en su vida al mar vecino.

¡Como que cambió el movimiento de todos los versos de la estrofa! Allí donde el estupendo versificador dejó los asonantes *m***a***rch***a** y *m***a***ns***a**, como para hacer bostezar al Duero en aquella calurosa tarde de julio, tan pasmosamente descrita, ocurriósele al recitador marcar mucho la *r* y pasar sobre los otros dos vocablos como sobre ascuas, no sólo para que al río se le oyese correr al salir de los álamos, sino para que estuviese disimuladito el defecto de aquellas *aes*. Y en el último endecasílabo, cuya frase *sigue apresurado* no da lugar á dudas acerca de la

fiaban el éxito á la improvisación, tiene semejanza (como fuente del arte de declamar) con el d scurso cuya forma externa no preparan los oradores inspirados, los cuales no *representan*, y, en los instantes

---

velocidad, creyó que la estrofa y las facultades externas que tenia de actor,

> (la voz sonora y argentina y clara,
> como el órgano, el céfiro y el agua),

causarian mayor efecto, alargando las vocales acentuadas para que el rio tardase más en llegar á Oporto, pues que haciendo calor tan sofocante, no se iba á meter entre pecho y espalda cuarenta leguas en once silabas. Por esto, al oir lo de

> *Y... sííii...gue a...pre...su...ráaaa...do... su... ca...míiii...no,*

parecióme que mal lita la gana que tenía el Duero de moverse hacia Portugal.

Menos patente el movimiento cuando no lo expresan de un modo concreto las palabras, cuando depende de la situación de los personajes en el drama, de su carácter, de los afectos que los mueven, de las pasiones cuya victima son y aun del modo como recuerdan y han de narrar lo que hubo de acontecerles, es mucho más dificil dar con el secreto de las velocidades. Fernando, protagonista hermoso del drama trágico ***En el puño de la espada*** del estupendo Echegaray, dice á su amada Laura, en una escena del acto tercero, lo que sigue: es declamado por muchos cómicos, según se acota:

Verso	Acotación	
Lazos de fuego me ataban / *en un lecho de dolor;*	(rápido)	¡Al revés me la vestí!
preguntaba por mi amor	(lento)	
y jamás me contestaban.	(allegro)	
Pero esta mañana hui;	(andante)	
en un templo te miré / *hacer traición á mi fe,*	(allegro vivace)	
por un bosque te seguí, &.ª	(andante y morendo.)	

Teniendo en cuenta las circunstancias del drama y de los personajes,

en que parecen declamistas eximios, no estudian los tonos ni los movimientos; mas ¡qué tesoro no derraman entonces á manos llenas para enriquecer al

---

nada más falso que ese movimiento de la entonación: reflexiónese un poco y la falsedad salta á la vista. Aquel terrible adolescente de quien dice Moncada que, á no ser hijo de su Violante.

> «la del alma tierna y pura,
> ¡vive el cielo! que creyera
> que lo engendró alguna fiera
> en horas de calentura,»

asalta el castillo, morada que ha de ser de los recién casados: de Laura, su amor único, y del de Albornoz, segundo Conde de Orgaz, padre verdadero del joven por deshonrador de Doña Violante; y con los colores vivos y con el movimiento de la realidad, cuenta á la inocente niña, que há tiempo le dió el alma, lo que ha sufrido y hecho. ¡Con qué persistencia no tuvieron que *atarle* al lecho del dolor los lazos de fuego de la fiebre, y cuánto tiempo no luchó con ella! Los minutos hubieron de parecerle siglos. Y luego, ¡cuántas veces y qué de súbito preguntaria por su Laura, y qué desesperación por el eterno silencio de los que *jamás* le contestaban! ¡Cómo aquella mañana saltó del lecho y huyó de repente! ¡Cómo, en su locura, se fué al templo donde se celebraba la ceremonia religiosa de la traición del amor suyo, y ¡ay, Dios! qué larga debió de parecerle, cuando estaba presenciándola detrás de aquel pilar ¡que Laura no olvida! Y, en fin, ¡con cuánta velocidad no hubo de seguirlos por el bosque con ansias de dar muerte al de Orgaz, el cual, por las que le agitaban de poseer á Laura, no pondria su potro al paso! Está, pues, cambiado todo el movimiento de la declamación en el pasaje que se cita.

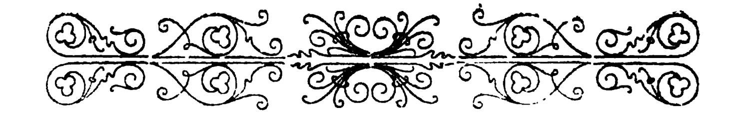
Se me dirá que los actores no suelen hacer tan nimio estudio, y siempre responderé que hacen mal y que así sale ello de sus manos; pero no se olvide que la inspiración es un rayo del Cielo y todo lo ilumina. Cuando Vico, incendiado por ella, representó por primera vez *En el puño de la espada*, hizo verdaderos prodigios en fuerza de su numen (que, desde Valero, no ha tenido igual), y declamó de una manera portentosa los versos mencionados: ¡Revilla se admiró!

comediante! ¡Qué profusión de flores de la selva para tejerle la corona! (1).

No termino el capítulo sin dirigir á los hombres que saben esta pregunta: en la recitación de romances y cancioncillas, de *viesos* ó adagios (si alguna vez se desligaron de su tonillo musical) y de aquella especie de cantares de gesta á que pertenece la *Crónica rimada*, las famosas *eee* paragógicas ¿qué se hicieron?

---

(1) No por esto ha de imitar al orador el cómico, á no ser cuando representa algún papel en que deba pronunciar un discurso. Como el primero es un actor que no representa, tampoco ha de parecerse al segundo. La declamación teatral es un extravío en la declamación oratoria, y ésta en el arte escénico resulta insoportable, ora por sermonaria, ora por trivial, según los casos. Dícese que en los tiempos del famoso representante Damián Arias de Peñafiel, acudian á oirle los predicadores de más fuste para aprender el arte de la expresión. ¡Así andaba el púlpito entonces! Se sabe también que Cicerón y otros oradores de su época recibían lecciones de Esopo y de Roscio, farsantes celebérrimos: no es que los imitasen sino que los tomaron por maestros; y ambos tenían talento suficiente para no aplicar al *arte suasorio* las reglas del suyo, á no ser transformándolas. ¡Buenos estarían los tribunos y los predicadores haciendo comedias, y los cómicos haciendo leyes!—Sin embargo.... pero... *¡nadie las mueva!* etc.



XVIII

Aquella celebérrima *e* del segundo hemistiquio del *tetrametro*, la que en el canto luciera sus galas, ¿desaparecía en la declamación? Algo interesante habrá de decir el erudito que responda, bien acerca del origen misterioso de la vocal añadida por *paragoge* á las rimas agudas de los octonarios y de otros metros populares, bien indicando por deducciones ó por conjeturas hacia qué tiempo ó en cuál ocasión se transforma el signo con que los músicos representaban el canto de las *eee* á que aludo, esto es, el *calderón* (como hoy se dice), convirtiéndose, al desaparecer del tono, en signo de puntuación gramatical. Sabremos entonces, ó podrá sospecharse con algún fundamento, cuándo y cómo la declamación

se separa del canto, alejándose por la senda del *recitado* y de la *dicción*, sujetos á la nota y al ritmo de la música, hasta que liberta sus tonos de las cadenas del compás y de las ligaduras del pentagrama, representación de las cuerdas de los instrumentos (1).

Dijérase también, con ello, la última palabra acerca de la discusión habida entre varones tan conspicuos por su conocimiento de las letras hispanas como D. Fernando José Wolf y D. Amador de los Ríos. En las opiniones del bibliotecario de la Imperial de Viena tal vez abunda Dozy, el arabista

(1) Queda dicho, por nota, que la palabra, al són y contrapás de la música, se *dice*, se *recita* y se *canta*.

En la declamación, cuanto más libres sean los tonos y el ritmo, más artística es, y, en este sentido, la declamación de la prosa es flor erizada de espinas y difícil de arrancar de su tallo, para que la luzca el comediante entre los esplendores de la poesía dramática: lo mismo pudiera decirse de la mímica que la lleva en sus brazos, animándola con gestos y actitudes. Así, la declamación verdaderamente artística de la prosa (cuando no ha de aplicarse á géneros ínfimos, como el sainete) no llega al arte sin alto grado de cultura: por eso, á la cumbre de la expresión del drama trágico escrito en prosa suben únicamente los grandes actores. El verso, al fin, es cauce, y en él corre el declamista menos peligro de ser inundado por la gran avenida de la Naturaleza, manantial para el arte, pero no producto de la actividad libre del hombre; antes bien, su término contrario. El verso es áncora de salvación, y en el mar alborotado de la tragedia sostiene sobre las olas los movimientos y los tonos del cómico. Los pobres *aficionados* se agarran instintivamente á los versos del drama y arrostran los furores de su tempestad; y quien los critica, porque prefieren andar por la escena en brazos de la estrofa y del metro, en vez de soltar los andadores, es un ignorante, y llámoselo con toda mi alma.— ¡La declamación artística de la prosa! ¡Ahí es nada! ¡La locomotora sin ferro-carril y con alas para no enterrarse! ¡El arte sin el artificio! ¡La salvación á nado!

ilustre; y va el catedrático español en compañía de Alcalá Galiano, D. Eugenio de Tapia, Gil y Zárate, D. Agustín Durán y otros de menos nombre.

Los primeros, sindicando de grosera ignorancia á los editores de romances en el siglo XVI, dicen que estultamente trocaron por las asonancias femeninas ó graves las agudas ó masculinas, mediante el procedimiento tan sencillo como ridículo de añadir á las últimas una *e* muda (1), en vez de conservarlas como rasgo característico de toda poesía romana, escribiendo, así, *amare*, *male, pane, vane*, *hane, Juane* y otras mil formas que, fuera del caletre de escritores ignaros, nunca existieron (2). Así, Wolf, conocedor profundo de las literaturas meridionales y adversario de las *eee* paragógicas, asegura que en toda poesía primitiva y popular hay un genio prosódico inspirador de las asonancias agudas, considerando las graves producto de la poesía artística ó erudita; principio que, según el sabio editor de *Primavera y Flor de Romances,* concordaba muy bien con la canturía que primitivamente usó el pueblo, pues la salmodia y el *canto llano* de la Iglesia, modelos del recitado musical de sus composiciones poéticas, tenían índole y origen populares, ejecutados como

---

(1) ¡Dios nos ampare!

(2) *Recherches sur l'histoire pol. et lit. d'Espagne*, pág. 615, por Dozy.

Confronte las citas el discreto, en la seguridad de que mi escasa erudición es, casi siempre, de segunda mano. Por cierto, que me tiene tranquilo, si por ello me tildan los críticos al uso.

eran por el coro con participación de la muchedumbre, resultando contraste del canto artístico de san Ambrosio. Débiles razones, si no añadiera (como añade) que la predilección del *canto llano* por las desinencias masculinas ó agudas es un artículo de fe para todos los maestros de música; las exige, más que las prefiere, piensa Wolf.

Capitaneados por el sagaz inquisidor de nuestra historia literaria, opinan los segundos que, no como nueva faz sino como restauración de las primitivas formas indígenas, ha de considerarse el empeño de editores y eruditos del siglo XVI en el uso de las asonancias, rimas imperfectas y populares, ora bajo la relación del idioma de que son privativas, ora bajo la relación del canto, transmitido como las tradiciones, y de cuyo tesoro musical es custodio la muchedumbre. Ni deja de añadir el insigne académico de la Sevillana que nuestro romance aparece desde su cuna desechando la acumulación de letras consonantes, apasionado como se muestra, ya en su primer vagido, de las desinencias graves y sonoras que le acercan á la lengua latina, su madre y su maestra.

Lo fundamental del debate léase en la correspondencia del catedrático madrileño con el bibliotecario vienés (1859-1860), inserta en una de las *Ilustraciones* al tomo II de la *Historia Crítica de la Literatura Española,* tantas veces citada, corona del renombre de aquel ínclito sevillano. Pasma su erudición, y como evoca en su defensa y por testigo

irrecusable al gran maestro de la Reina Católica, conocedor maravilloso de las letras clásicas... ¡dos higas para el alemán!; mas de todo saca éste su partido, y habla de tal sabiduría como de un estorbo, diciéndoles que *no han visto el bosque por los muchos árboles,* frase más ingeniosa que profunda, gala y no escudo.

Depone ciertamente en favor de los nuestros Lebrija el doctísimo, cuando en su *Arte de la lengua castellana*, "libro de oro" (que le dice D. Amador) escribe: "Puede tener este verso una sílaba menos, cuando la final es aguda:

Morir se quiere Alexandre | de dolor del coraçon;
Embió por sus maestros | quantos en el mundo son.

Los que lo cantan, porque hallan escaso aquel último espondeo, suplen lo que falta por aquella figura que los gramáticos llaman *paragoge;* é por *coraçon* é *son*, dizen *corazone* é *sone.*"

Los argumentos á que, por fin, hubo de rendirse el autor de los *Estudios sobre las literaturas española y portuguesa* fueron los proporcionados á su temible contendiente por la "especial índole de la lengua española y por la irresistible necesidad del canto, norma constante de la poesía de la muchedumbre," cuya inspiración es despertada por las notas de los instrumentos y melodías populares. Por esto, como dice el esclarecido profesor andaluz, "la naturaleza misma de aquellas canturías obligaba á los que entonaban romances y canciones á comple-

tar el número de sílabas de los hemistiquios agudos, y la voz insistía siempre en los finales de cada frase música que se determinaba precisamente en las rimas ó *asonancias*, prolongándose á placer de los cantores y dando á estos primitivos *aires* un movimiento uniforme y aun monótono", tan sencillo (añadiré) como nuestras costumbres, tan firme como nuestro carácter, tan grave como la nación y tan variamente acentuado como la topografía y el idioma nuestros.

Repetiré esta cita de D. Amador:

"Cuando las hijas de D. Gómez, muerto éste, vienen á pedir la libertad de su hermano, prisionero de Diego Laínez, dice la *Crónica rimada* ó *Leyenda de las Mocedades del Cid:*

Víólas venir D. Diego | et á recebirlas sale:
—Dónde son aquestas freiras | que algo me vien demandar?...
—Prisiéstenos los hermanos | et tenedeslos acá;
É nos mugieres somos | que non hay quien nos anpare.

¿Cómo pudieron ser ajustadas á igual ritmo músico las voces *sale*, *demandar*, *acá* y *anpare*, sin suplir lo que faltaba á las desinencias agudas, puesto que era uniforme el canto" en todos los versos? Si de la penúltima sílaba á la postrera de cada octonario la voz descendía un *tono*, á veces, y, á veces, un *tono* y un *semi-tono*, esto es, ó una *segunda* ó una *tercera menor*, extendiéndose para lucimiento de los cantores, ¿en qué sílaba podían apoyarse para ejecutar aquella especie de *calderón* en la palabra *de-*

mandar, cuya vocal última no era la correspondiente á la ***nota*** término de la frase músi a? ***Nota*** y ***calderón*** imponían la paragoge, así como la igualdad del ritmo impone la repetición instintiva de las vocales en cada frase rímica.

Pruébanlo, en verdad, músicos eruditos como aquel Francisco de Salinas, que mereció las alabanzas de Fray Luis y que, abundando respecto del ***tetrametro*** en las opiniones del sapientísimo varón del claustro de la complutense, recogió en su tratado ***De Música*** el ***aire*** primitivo de cancioncillas y romances. Y si por erudito se recusa, otros dos músicos, que andaban á mediados del siglo décimosexto más cerca de la multitud, vendrán á la palestra: Luis de Narvaez con los seis libros del ***Delphin de Música, de cifras para tañer vihuela*** (1538, Valladolid) y ***Diego Pissador*** con su ***Libro de la Música de Vihuela*** (Salamanca, 1552). Ambos notan la canturía de los romances viejos; y mientras Narvaez recoge el de aquella letra famosa:

Ya se asienta el rey Ramiro | ya se asienta á su yantar:
Los tres de sus adalides | se le pararon delante,

(escribiendo el primer octonario según aquí se estampa), Pissador inserta la música de aquel tan popular romance del que (dice D. Amador) nunca se han publicado sino estos versos:

A las armas, Moriscote, | si las has en voluntad:
Ya se acercan los franceses | los que en romería van;

cuyo hemistiquio último muéstrase bajo el *facsímile* de la música en esta forma:

los que en romería va ne

observándose allí que sobre todas las sílabas aparece la misma nota musical hasta *van,* postrera del verso escrito, y cuya letra *n*, uniéndose á la *e* paragógica, sirve de apoyo á la voz, la cual desciende un *tono:* sobre el signo que lo expresa existe el *calderón,* para que á placer suyo le sostenga el ejecutante.

No fué, por tanto, ridículo capricho de editores estultos la adición de la *e* considerada por Dozy como muda y de mero adorno, ni falta *grosera*, según dice, la restauración que de las formas tradicionales pretendieron llevar á término: antes bien, tuvo la celebérrima vocal mucha importancia en el idioma de Castilla, y á fe que en el *gallego* y en el *bable* aun la conserva.

Y bien: ¿desaparecía la paragoge en la declamación? Si era privativa del canto; si á la imposición del ritmo en el recitado melódico debía su origen, holgaba en el recitado prosódico.

No es baladí observar que en muchos de los poemas escritos no existen las famosas *eee*, y, para encontrarlas en los romanceros, hay que llegar al siglo de oro, en el que no se restauraron las formas escritas sino las recogidas oral y musicalmente por el pueblo; de suerte que los músicos que recogen los tonos de los romances viejos, suprimen la paragoge

al escribir los octonarios, y no aparece la vocal añadida sino á los pies del pentagrama (1), como para dar lengua á la última *nota,* que sin la *e* moriría entre las cuerdas del laúd. Atendiendo músicos y poetas á conservar por la escritura la prosodia, siempre amenazada de la revolución de las multitudes, y seguros de que, al cantar los poemas escritos, había de convertir el canto las asonancias agudas en graves, escribieron con la ortografía pertinente á la pronunciación habitual. Luego la *e* no se declamaba.

Pero es el caso que las *eee* aparecen en la *Crónica rimada* y aún en el *Poema del Cid*, cuyo número de rimas femeninas es muy superior al de las masculinas. No parece sino que la condición varonil del idioma da allí la preferencia á las rimas del otro sexo, como para engendrar, cual vástagos hermosos, aquellos romances que, según bellísima expresion del monstruoso Lope, hubieron de nacer *al sembrar de los trigos* (!). Así, muchas voces como *plaz* y *faz*, agudas en el centro de los *tetrametros* toman la *e* paragógica en los finales, convirtiéndose en *plaze* y *faze*, y así, parece en la *Crónica* el *otro tale* que Wolf mismo respetó al publicarla.

(1) Uso la voz como genérica, aplicándola por extensión á todo número de líneas en que se escribe música. Pero, en realidad, ni Salinas ni Narvaez ni Pissador ni Espinel ni del Encina *notaron* (á no ser por excepción) en pentagrama alguno; para escribir su solfa trazaban tantas líneas por pauta como número de cuerdas contaba la vihuela ó el instrumento para el cual componian; tres, cuatro, seis, etc. Escribieron, pues, en lo que pudiera llamarse *trigrama*, *tetragrama*, etc.

La *e,* según esto, se escribió, leyó, recitó y cantó.

Cuando no apareciera escrita, aunque el poeta contara con que había de añadirse por los cantores, es claro que el lector, fiel al escrito, no la pronunciaría, si bien juzgo probable que instintivamente hubo de llenar con el gesto y la acción la pausa, el *silencio* músico, suplidor de la nota impuesta por el ritmo. En privado y fuera de las condiciones artísticas de la recitación ó de la lectura pudo acontecer esto, y más con el lector (sin duda, entonces, erudito) que con el recitante popular; pero en la declamación pública, ¿hubieran resistido la falta de la paragoge oyentes y recitadores, cuyo instinto tendía de continuo á completar las asonancias, no sólo por exigencia del tono y de la índole musical del idioma sino porque los halagos de la rima traen en volandas la emoción estética? Aparte de lo cual, téngase en cuenta que son las asonancias un poderoso auxilio mnemónico, y que gracias á ellas grábanse mejor en la memoria dichos y refranes, no de otra suerte que sirven para hacernos recordar nombres ya en el olvido (1).

¿Cómo negar el influjo de las asonancias en poemas y romances conservados por tradición? No pudo desaparecer en ellos la vocal discutida, si los declamaban quienes teniendo por naturaleza condiciones de recitantes, no las tenían de cantores. Y en este caso, ¿se añadía la *e* en los poemas escritos, don-

(1) Véase la *Mnemotecnia* de Mata, gran médico-legista.

de no se mostraba? No vacilo en responder afirmativamente, añadiendo á lo manifestado que, por ser el oído el único medio de trasmisión entre populares y eruditos, y ser el del pueblo más exigente con las asonancias que el del escritor (á lo menos, entonces), mientras éste podía contentarse con la igualdad de las vocales acentuadas, conservando las rimas agudas en voces conjugables como ***demandar, han, van***, etc., no así el hijo del pueblo, á quien exigíale el propio instinto la asonancia perfecta, la igualdad de las dos últimas vocales, especie de numen de la memoria del oído; y no por otra cosa, distinta de las imposiciones del canto, añadió, sin duda, la multitud á las mismas voces conjugadas sendas vocales paragógicas, pronunciando, recitando y declamando (no leyendo, porque no sabía) ***demandare, hane, vane***, etc. Opino que fué tan imperiosa la exigencia de otra vocal además de la del acento, que á falta de la igualdad, se admitía la semejanza de valor acústico en la vocal segunda de las rimas graves, según puede observarse en el *Poema del Cid* trasladado al lenguaje escrito, como la *Crónica rimada*, quizás mucho después de andar cantado y recitado de boca en boca: dígolo porque allí se escribe ***nadi*** rimando con ***madre*** y ***plaze***, con cuyas asonancias va también *Calvari* en compañía, cometiendo á una de las formas del metaplasmo la supresión de la última vocal (1).

(1) Todavía, para los efectos del romance, es la *i* de valor igual que la *e*. Los extranjeros conciben difícilmente que á los españoles nos cause

No es, pues, únicamente la índole del idioma sino la condición privilegiada de los oídos españoles y el hechizo irresistible que en nosotros produce la rima lo que funda sus exigencias imperiosas, hasta el punto de ser tal el desencanto de la muchedumbre, cuando se rompen la *asonancia* ó la *consonancia*, que bien puede encomendarse á toda la Corte Celestial el infeliz recitador que no enmiende su yerro de improviso. El público español perdona al cómico, que no entienda el papel, que lo destroce, que cambie palabras, que las trabuque, que no entre á tiempo, que invente á maravilla; pero ¿qué guarda para el desdichado que rompa el ritmo de la versificación y no lleve la rima por las cumbres? Guerra implacable y silba estrepitosa. Por eso los recitadores con tendencias líricas siempre han arrebatado á nuestras impresionables multitudes (1). Sólo en las altas cimas de la belleza han podido vencer su actitud indiferente los grandes cómicos, colocando la pasión y el carácter sobre los versos (2).

---

emoción estética la asonancia y que no necesitemos el porrazo del consonante. Tan privilegiado es nuestro oído, que no podemos resistir las asonancias, no sólo fuera de la rima, en los versos, sino en el libre ritmo de la prosa; y al primer descuido del escritor, ya están votando los lectores. Debiéramos de ser los mejores músicos del mundo, atendiendo al oído. Mas ¡oh maravilla de las maravillas! Beethoven era alemán... ¡y sordo!

(1) De aquí el renombre que en estos últimos tiempos alcanzó D. Rafael Calvo.

(2) Á propósito de los efectos de la rima y consecuencias de su olvido, pondré algún ejemplo.

Representaba, cierta vez, un actor de no escaso mérito el Castrillo

¿Y qué decir de la entonación de la *e* paragógica cuando se declamase? Atendiendo el canto á las frases musicales más que á las poéticas, precisamente en el término de cada una de aquellas alza el arco del *calderón*, como para que en triunfo pase el tono de la voz humana hasta perderse en el espacio; pero

---

de *Verdugo y Sepulturero*, y declamando con orgullo los tan sabidos versos que comienzan: *Cuando en el hacha apoyado*, etc., dijo sin vacilar:

«Y en ventanas y en *balcones*
turba confusa de gente
coronando aquel hirviente
mar de cabezas *humanas*...»

Oir el adjetivo y estallar una tempestad de carcajadas é improperios fué cosa de un segundo: cuando el cómico notó que los *balcones* se venian sobre su cabeza por no tener el apoyo del consonante, ya no era tiempo de buscarlo. Aguantó el chaparrón, y como tenia de estulto lo que yo de poeta y de obispo, dejó las represalias para ocasión más oportuna: y siempre que la tuvo de representar por esos andurriales su Juan Castrillo (y lo hacia muy bien), dijo de intento:

«Cuando en el hacha apoyado
contemplo de una mirada
la multitud apiñada
en derredor del tablado,
y en ventanas y en *balc***ones**
turba confusa de gente
coronando aquel hirviente
mar de cabezas... *mel***ones**, etc.

Y aunque *nadando* con el brazo izquierdo (el diestro apoyábalo en el hacha) daba bien á entender á qué melones hacía referencia, apenas hubo quien notase la pulla: ¡oh, poder de la rima!

—¿Y aquel actor de afición que habia de sacar las luces á escena en

más atenta la declamación á las frases literarias, aun en el caso general de que coincidan con las métricas ó rítmicas, lejos de exigir á la voz la insistencia en el tono, pídele variadísimas inflexiones, dentro de la única *octava* que recorremos al hablar; y si la voz suele subir al final de las frases en que el

---

el preciso instante en que entraban los Reyes Católicos? No se descuidaba en ensayo alguno, y en oyendo:

—¡Los Reyes!—¡Luces, Beltrán!,
—Aquí las velas están—»,

decía sin equivocarse y entrando con los candeleros. Llegó *aquella noche*, como llaman los aficionados á la de la función, para la cual dejan ellos las grandes cosas que suprimen en los ensayos; y como la situación era comprometida (porque sabe Dios lo que hubiera podido acontecer á los Reyes, si Beltrán no entraba con las velas á tiempo), no se habían encendido aún las luces del salón, cuando ya nuestro discípulo de Mayquez hallábase con las suyas entre bastidores. Alzóse la cortina; comenzó el drama con buenos auspicios; todo iba resultando muy bien; al fin del acto primero presentábanse SS. MM., y si los candeleros no faltaban, caería el telón entre aplausos y vítores. Pero llega el instante crítico, empuja el consueta al de las luces, inmútase el pobre al ver al público, y al oir:—*¡Luces, Beltrán!*—,

—«Aquí están las velas!—»

dice de repente, y también de repente comienza el alboroto y le dan una silba. El consonante hubiérase recibido con palmas por los espectadores.

—En *El Corral de la Pacheca* cuenta D. Ricardo Sepúlveda que en una comedia de capa y espada alborotóse la *mosquetería*, cuando oyó decir al *gracioso:*

«Por Toledo, gran Señor,
cruza sus aguas el *Tejo*...

—*¡Tajo*, hombre, *Tajo!*—gritaron el *degolladero* y la *cazuela;* y como con gran estoicismo repitiese los versos el representante, llovieron sobre él palabrotas y tomatazos.—¿Con que *Tejo*, eh?—¡Á la cárcel, *so* bár-

sentido está suspenso, desciende en igual punto de las frases en que el sentido se completa (1).

Acostumbrados los oídos á la insistencia de las vocales en el tono, pecaría de musical la declamación de poetas, juglares y recitadores. Pero ¿conservó la *é* paragógica algo que pudiera recordar el

---

barol—¡Fuera! ¡fuera!—Entonces el histrión, sin perder la serenidad, adelantóse á las tablillas que en el proscenio se habían colocado, para que *albillos* y *rufos* no registraran con los ojos los pies de las cómicas, y subrrayando las palabras dijo:

«Por Toledo, gran Señor,
cruza sus aguas el *Tajo*...
y cual limpido sol... sirve de *espajo*.

—¿Lo ven vuesas mercedes?—añadió socarronamente. Y la *infantería española* le colmó de aplausos y alabanzas. Si llega á decir:

Y cual limpido sol sirve de *espejo*,

le revientan.

(1) No siempre coinciden las frases rítmicas y musicales con las literarias ni éstas con las *declamatorias* (y la Academia me perdone si, por no hallar otro, uso frecuentemente el adjetivo en acepción distinta de la que tiene en castellano): las primeras atienden al compás; las segundas al signo ortográfico; las terceras al acento prosódico y á la expresión: en las unas domina la Música; en las otras la Gramática, y la Declamación, en las últimas: el primer señor es el *ritmo*, la *oración* el segundo, pero el *arte del cómico* pone sobre todos la bella manifestación del *pensamiento* y con él la del *carácter* por la acción y por el tono de la voz en ritmo libre.

Valga esta cita. Dícese en el *Poema del Cid:*

A la salida de Valencia | *mis fijas vos di yo.*

Las dos frases rítmicas de este octonario (*tetrametro*, que decía Lebrija) son:

A la salida de Válen-
-cia mis fíjas vos di yó... (e).

Como puede observarse, no se corresponden con los dos hemistiquios

calderón, término de la frase música? Por poco tiempo hubo de ser, porque la declamación repugna la insistencia del tono al fin de las frases en que un miembro del período termina; mas ¿cuándo el signo musical, por el que las notas insisten en su tono correspondiente, trocóse en el signo ortográfico por el

---

del verso. La frase literaria, única de que se compone, coincide (según acontece, en general) con la frase respectiva de la expresión: entre cada cual de éstas y las dos frases rítmicas no hay coincidencia.

Obsérvense las de aquella famosa décima de Segismundo:

FRASES RÍTMICAS

1.ª *Apurár ciélos pretendo*
2.ª *yá que me tratáis así*
3.ª *qué delíto cometí*
4.ª *contra vosótros naciéndo*
5.ª *Áunque si nací ya entiéndo*
6.ª *qué delíto he cometído*
7.ª *bastánte cáusa han tenído*
8.ª *vuestra justícia y rigór*
9.ª *pues el delíto mayór*
10.ª *del hómbre es habér nacído.*

FRASES LITERARIAS

Estrofa ó período	Primer miembro.	1.ª	*Apurar, cielos, pretendo,*
		2.ª	*ya que me tratais así,*
		3.ª	*qué delito cometí contra vosotros naciendo:*
	Segundo miembro.	4.ª	*Aunque, si nací,*
		5.ª	*ya entiendo qué delito he cometido;*
		6.ª	*bastante causa han tenido vuestra justicia y rigor,*
		7.ª	*pues el delito mayor del hombre es haber nacido.*

Aquí, la tercera frase es complemento de la primera, porque en realidad aquella oración constituye el *acusativo* de ésta; ¡pero como van

que se completa el sentido? Quien conteste nos hará saber cuándo la declamación lírica se separó del Canto. Pero siempre resultará que no se emancipa por completo hasta que no sube á la escena. Aun

---

separadas por la oración incidental de la segunda frase!... Por otra incidental está separada la del vocablo *aunque* la quinta frase.

FRASES EXPRESIVAS
(en la recitación)

Estrofa ó período	Miembro		
Estrofa ó período	Primer miembro	1.ª	*Apurar ¡cielos! pretendo,*
		2.ª	*(¡ya que me tratais así!),*
		3.ª	*qué delito cometí* || *contra vosotros,*
		4.ª	*naciendo:*
	Segundo miembro.	5.ª	*aunque (¡si nací!),*
		6.ª	*ya entiendo* || *qué delito he cometido;*
		7.ª	*bastante causa han tenido* || *vuestra justicia y rigor:*
		8.ª	*pues el delito mayor* || *del hombre* ⁀
		9.ª	‿*es haber nacido.*

Fácilmente se ve que miembros y período coinciden siempre; que la estrofa es un período de dos miembros; que hay en ella tantas frases *rítmicas* como versos; tantas frases *literarias* como oraciones y tantas frases *expresivas* como pausas se necesitan para evitar anfibologías en la bella expresión oral del pensamiento. De aquí, que la puntuación imaginaria del recitante sea, muchas veces, distinta de la ortográfica. Véase en el ejemplo. Con la señal || quise indicar que, aun dentro de la misma frase, no ha de ser desdeñada la rima; y con la especie de ligado musical ⁀ ‿, que no debe hacerse desaparecer la sinalefa, cosa de que no se cuidan muchos recitadores, dando así al verso más sílabas de las que tiene. Dificultoso es conseguirlo, cuando las vocales de la sinalefa pertenecen á frases expresivas diversas: evítase alargando la primera vocal, sin insistir en un mismo tonó y uniendo, de este modo, ambas frases. Dando la preferencia al ritmo y á la puntuación gramatical, córrese el peligro de no decir lo que quiso el poeta.

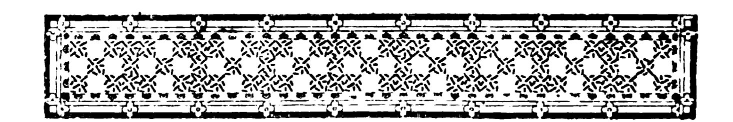
Esto necesita una explicación de viva voz. Á lo que pueda objetarse ha respondido Calvo con su práctica y su renombre: como recitante lírico no ha tenido acaso superior ni rival.

así, ha de serle difícil desembarazarse (á no ser en el género cómico) de los estorbos del lirismo, que desfigura con galas postizas afectos, situaciones y caracteres (fiel, poético y vivo trasunto de la realidad en las tablas), y que sólo conviene á la falsedad de la expresión de nuestro gran teatro antiguo. No ha de extrañar, por tanto, que, transcurridos ochenta lustros, y después de ser arrullada la canturía de los recitadores, al compás de la vihuela y de la cítara, por los acentos del trovador y del juglar, salte al proscenio, ya despierta, mas no del todo libre de su educación lírica, luciendo sus entonaciones al salir de los labios de aquellos famosos comediantes de los siglos de Lope, y aun se escuche en los ámbitos del *Español*, halagándonos el alma y el oído, como el cantar de la Sirena, con versos y períodos decorados por el *calderón* de las vocales (1).

(1) Repito mi cita de Calvo. Criticóle alguno, asegurando que decía:

Apuráaar ¡ciéelooos! pretéendoooo,
(¡yáa que me tratáaais asíiii!)
quée drlítooo cometíiii
cóntraaa vosóootroooos, naciéndoooo...o.

No lo dijo precisamente así, pero lo dió á entender, y decía verdad el crítico; mas no contó con que el famoso declamista, si dejaba cola á las vocales, era porque las vestía de reinas, y sólo á las últimas de cada miembro quitábales el manto y la rozaga.



XIX

En algunos metros usados por los poetas eruditos, desde el monje de San Millán en adelante, como v. gr. la *cuaderna vía* y las coplas de *arte mayor* (imitación de los provenzales, amantísimos de la rima perfecta casi hasta la ridiculez), apenas hay rastro de la *e* paragógica, lo cual bien puede considerarse como una prueba de que las composiciones escritas en tales metros no estaban destinadas al canto sino á la recitación; y á fe que tal sospecha no es mía únicamente, porque los bibliófilos anotadores eruditísimos de Ticknor lo dicen, si bien como de paso: recordemos el *sermó* de Muntaner, recitado según costumbre de la época por un juglar á presencia del soberano ara-

gonés, á quien el cronista lo dedicara, y no se olvide aquel poema del de Rivagorza, declamado por Novellet ante D. Alfonso *el Benigno* en la pomposa fiesta de su coronación.

Lógico parece que cuando se dan consejos al prócer ó al monarca pretenda el consejero y procure hacérselos oir; y, porque fuera irrespetuoso, descortés ú osado presentarse á su rey el autor de los advertimientos, hallo natural la costumbre de pedir la venia soberana, para enviar al recitante ó al lector á palacio con el pergamino en que escribanos iluminadores de gran prez, luciendo sus méritos, copiaran el poema. Soportando el público más pacientemente al orador y al recitante que al lector, tan prolijas composiciones hubieron de ser aprendidas de memoria y declamadas por los juglares que de ello hacían profesión; mas tengo para mí que esto sólo acontecería en fiestas solemnes como la que cité, pues un público cansado y numeroso, si resiste apenas discursos de dos horas y recitaciones de mil alejandrinos, ni evocando á Job aguanta su lectura. Puesto que la resista quien tenga interés vivo en escuchar, no es mucho suponer que la *presichansa* del vanidoso historiador de D. Jaime I hubo de leérsela un juglar á tan augusto príncipe, como leyéronle, sin duda, al rey D. Pedro de Castilla los *Consejos* célebres del no menos famoso judío de Carrión; y, en verdad, que lector y monarca hubieron de mostrar entonces hasta lo inverosímil el uno sus pulmones y el otro su paciencia, virtud que nunca

tuvo sino en aquel instante: dígolo porque las coplas del Rabbi D. Sem Tob (D. Santo, le decían) eran 626 y los versos 2.504.

Composiciones semejantes leyéronse en privado; y no es prudente dudar de que se destinaban otras á la recitación pública, cuando los primeros leoninos de la *Vida de Santa María Egipciaqua* se dirigen á los varones circunstantes, y no para que escuchen canciones de especie alguna, sino para que oigan *huna razon* (1).

Mas no leían ni recitaban sólo aquellos cuyo era tal oficio: los poetas, siempre muy amantes de mostrar vivos los felices partos de su musa, no perderían muchas ocasiones de recitar sus propios versos, dando á su interpretación el carácter artístico consiguiente á su maestría y saber en la *gaya ciencia*; y fuera bien extraño que quien compusiese en estancias tan artificiosas como las usadas entonces, no recitara sus versos al versificar, como evocando con el tono al ritmo, y renunciase, de grado, á la lectura y á la recitación de su obra poética, alguno de cuyos versos no serían tales, de interpretarlos otro que el poeta. Quienes ciñeron ínfulas y gastaron randas de oradores, como, por ejemplo, D. Enrique de Aragón y el Marqués de Santillana, tierras fecundas en que derramó su semilla la influencia de los Italianos (músicos declamistas sin rival en el orbe), ¿pudo ser fácil que enmudeciesen ante unos juglares, si más

---

(1) Ticknor (obra citada, t. I, págs. 30 y 31).

acostumbrados á la lectura y á la declamación, por fin y postre menos eruditos? Y que los trovadores leían sus obras en público, ya lo dice el primero de aquellos magnates en su curioso libro de *Gaya sciencia* al describir lo que era el Consistorio de Barcelona presidido por él, á veces, cuando dice que los poetas levantábanse á leer *con voz inteligible* sus propias obras, las cuales mostraban escritas en papeles damasquinos de diversas colores y con *fermosas iluminaduras*.

La escasa libertad del lector en la acción y en el gesto, que no pocas veces inspiran á los recitantes, es causa de que tienda á suplir por el tono la falta de elementos con que realizar la belleza de la expresión; pero con todo, y metiendo en la cuenta que la lectura es forma erudita y no popular del arte en que me ocupo, si éste, merced á ella, logró hacer alguna maravilla, no ha llegado á mí: cuanto hicieran los poetas leyendo, no debió de ser más artístico que lo que hiciesen recitando.

Más imperiosamente que en el juglar-recitador hubo de imponerse el lirismo en el recitador-poeta; y es esto cosa tan natural en el poeta lírico y en el épico, que hasta llama *cantos* y *canciones* á los hijos de su inspiración; y si llegan á preocuparse con la rima y con la música de sus versos, ¿las olvidarán al recitarlos? (1). Todavía el ritmo acompasado de los

---

(1) Aun hoy puede observarse la tendencia lírica de los poetas que declaman sus composiciones: hago excepción de los que son *aficionados* excelentes al arte de Romea.

alejandrinos y, sobre todo, el verso de diez y el de doce sílabas, en que los acentos dominantes no suelen viajar tanto como los del endecasílabo, exigen que su música se respete, y ellos mismos imponen su canturía y su compás al recitador menos hábil. Préstanse, por esto, á la recitación singular y lírica del poema: en el drama son peregrinos (1).

Todo lo cual no empece para que, á pesar de este exceso de música, llegasen en compañía de los poetas y eruditos que recitaban otros elementos de lo que bauticé llamándole *dinamismo de la entonación:* me refiero á la intensidad, á la fuerza del tono y á su altura.

Velocidad, altura y fuerza surgen espontáneamente del diálogo de la *tensó* y del de composiciones castellanas análogas, sobre todo si se escribían y recitaban de improviso, como vienen con el predicador inspirado y con el narrador de cuentos, según brotan de nuestro diálogo habitual fuentes inexhaustas para el arte del cómico; pero sólo cuando el poeta ó el recitador erudito se proponen leer ó declamar en público sus versos, se dan cuenta de su expresión artística. En recitando dos perso-

(1) Tan sólo por alarde de arqueología del idioma se encuentra algo de ello en el teatro contemporáneo: v. gr.: la escena en coplas de *arte mayor* que puede verse en *Los Amantes de Teruel* de Hartzenbusch; bien es verdad que la sencillez de su ejecución por el poeta da al traste con el martilleo. Por pecados de no sé quién, autor arqueológico fué Eguilaz (D. Luis), y un *parlamento* kilométrico de dodecasílabos puso en boca del Conde Rotrón en la popularísima zarzuela *El Molinero de Subiza.*

nas, las distintas velocidades son hijas de las peripecias del diálogo; pero tanto en esta declamación semi-escénica como en la singular y lírica, la altura de los tonos y su fuerza, ó dígase las inflexiones de la voz en ellos y su intensidad, dependen de los pensamientos de la obra poética, y el autor que ha de expresarlos por la entonación tiende á conseguir esto, sin que la anfibología ni el efectismo declamatorio den sombra á las ideas. Su propagación por el arte convierte al escritor en un verdadero mártir de la forma; mostrarlas á toda luz suele tener por única recompensa; y esfuérzase por ello el vate que recita sus cantos, sin dejar de ser custodio fidelísimo de los tesoros de la rima y del compás, despertadores de su inspiración. De aquí, el apoyo de la voz en los acentos dominantes, el cuidado para que lleguen vigorosas á los oídos la asonancia y la consonancia, el *subrrayado acústico* de la palabra principal de los versos y de las oraciones, el de las frases que mejor caracterizan el pensamiento de la composición, el de los versos de más importancia en la estrofa y el de las estrofas más esenciales del poema; todo efecto de la diversa intensidad del tono en las palabras y de las inflexiones que, descendiendo (como para dejar entre paréntesis toda oración incidental), mantienen en las cimas del tono los pensamientos esenciales, para que estorbo alguno pueda obscurecerles la faz. Por difícil que todo esto parezca, sospecho que no harían los poetas-recitadores gran estudio práctico para conseguir esta palma

preciadísima del arte; porque, sin que paremos mientes en el extraordinario talento de los que á tanto se atrevieran, es condición de los metros líricos que usaban hacer al pensamiento ginete gallardo de la rima, y era cualidad de aquellos trovadores no ocultarle con relativos ni gerundios, incisos y paréntesis.

Mas ¡cuántos años habrán de transcurrir para que estas joyas del ***dinamismo de la entonación*** lleguen á ser lucidas en escena por el ***representante!*** (1).

---

(1) Escribiera *didáctica del arte del actor* (lo cual, al decir de los hombres que saben, es imposible (!)... porque sí), y multiplicaría los ejemplos; pero en són de broma vayan tres elegidos al azar: el uno, del almanaque desfoliador que tengo enfrente, y los otros, del drama de Echegaray antes citado.

El cuentecillo de D. Manuel Fernández y González, que el almanaque reproduce, comienza;

Un portugués de buen cuño
dió en la calle un tropezón,
cayóse y se hizo un chichón
contra un canto, como un puño.

No existe la anfibologia para el lector ó el recitante; pero dando á las palabras igual fuerza y el mismo tono, dudará el oyente, á pesar de la coma, si el símil del *puño* se refiere al *canto* ó al *chichón.* El recitante menos espabilado hará desaparecer la anfibologia ante el oyente más palurdo, si con una *inflexión* en el paréntesis que marco, y dando la misma intensidad é igual altura al tono de lo que lleva este TIPO de letra, dice:

. . . .
cayóse y se hizo UN CHICHÓN
(contra un canto), COMO UN PUÑO.

Practíquese sin exageración.

—Un actor cubano de dotes muy recomendables, en el galán del

De todas suertes, el lirismo es siempre la nota dominante de nuestra poesía, de nuestra dramática y de nuestra declamación, y si no reina en las esferas bajas del arte, en las cimas del drama trágico

---

drama de Echegaray á que me referí, dijo, elevando el tono y haciendo *comas altas* donde están los guiones:

> *Mucho antes de amane*CER, /
> *en una abierta ven*TANA, /
> *vi yo toda una ma*ÑANA, /
> *todo un sol apare*CER.

Resultado para el oyente: *que amaneció en una ventana y que el galán joven estuvo* con su santa paciencia *toda una mañana* enterita *viendo el sol.* Echegaray y su admirable intérprete Antonio Vico no dijeron tales estupideces; dijeron lo que sigue:

> *Mucho antes de* AMANECER, /
> *en una abierta ventana*
> *vi yo... ¡toda una mañana!*
> ¡TODO UN SOL!... APARECER.

Y era Laura que, antes que el sol del día, apareció ¡como todo un sol!, ¡como toda una aurora! en la ventana donde esperaba á su Fernando.

—Otro actor, ventajosamente conocido en provincias al representar este personaje de la misma obra *(En el puño de la espada)*, dijo:

> *¡Que vengan en su demencia* /
> *á arrancarte de mis* BRAZOS, /
> *y verán los torpes lazos,*
> *que empezó por la violencia*
> *y acabó por la traición* /
> *ese Conde infame y vil,* /
> *rotos en pedazos mil*
> *al golpe del corazón!*

(*que empezó por la violencia* … *ese Conde infame y vil*: Andante é piu marcato; *rotos en pedazos mil* / *al golpe del corazón!*: Vivisimo é pianino)

El aplauso fué de *órdago*, y un espectador, vecino mío, que se había

impera como dictador en todo tiempo. Los poetas recitadores fueron tan esclavos suyos como los juglares y romanceros salidos de la multitud.

Esta predilección constante del instinto nacional por la rima y el ritmo muéstrase en las tendencias líricas de casi todos nuestros dramáticos de abolengo y de casi todos nuestros comediantes de la cepa española. En alguno de aquellos, la reflexión, los estudios universitarios y tal cual influencia extraña

---

roto los guantes aplaudiendo, preguntóme:—«Cuáles son los *rotos?*»—«Sin duda los *platos*—contesté;—pero no faltará quien los pague; ¡verá usted, al final, la que se arma!»—No se culpe por la pregunta al espectador, que era ignorante, sino al cómico, que era renombrado y ganaba ¡veinte duros por noche!

Para mostrar á toda luz el pensamiento á los oyentes, dése igual fuerza y manténganse con la misma entonación á las palabras *lazos* y *rotos*, dejando entre *paréntesis prosódico* los tres versos que las separan, y evítense los efectismos *cursis* de la velocidad, con que los comediantes sin decoro artístico *sacan* por sorpresa los aplausos. Recítense, pues, los versos de este modo:

¡Que vengan... ¡en su demencia!
á arrancarte de mis brazos,
y verán... los torpes LAZOS,
(que empezó por la violencia } Manténgase la
y acabó por la traición } fuerza y el aire á
ese Conde infame y vil). } voluntad, pero bájese el tono.
ROTOS *en pedazos mil*
al golpe del corazón.

Inútil creo repetir que todos estos milagros de las inflexiones los llevan á la práctica con gran éxito los cómicos que reflexionan acerca de la recitación; los del *fuego divino* saben hacer, sin estudiar, mayores portentos.

pudieron dirigir por otros caminos al numen indígena; pero en cuanto á los cómicos de verdadero espíritu español, harto se sabe que, en vez de salir de las aulas (aquí no las hubo nunca para su arte), siempre han surgido milagrosamente ya de las filas del ejército, ya de la vida hampesca; bien de la malandanza del aventurero, bien de las aventuras del enamorado; ora de entre la servidumbre de un título, ora de entre la familia de un farsante; si aquí del guardarropa del *corral*, allí de la ventanilla del cobrador. ¿Ha de olvidarse que si fueron, antaño, tejedor de sedas el uno, el otro galopín, aquél paje y éste batifulla, llegan á ser, ogaño, quién cordonero, quién *hortera*, quién tipógrafo, quién paseante en corte, quién escolar y quién oficinista? Como por generación espontánea, brotaron, antes, de plazuelas y de talleres los *galanes* de compañía; y, como por ensalmo, brotan ahora *primeros actores*, del bastidor de embocadura del teatro casero, donde se solazan el escolar desaplicado, el hijo del actor, que hace comedias á escondidas del padre, y el militar adolescente que pone sitio á la damita joven ó á la *característica.* Y á todos ellos, y aun á todo español, se les mete el ritmo por los oídos en el alma, desde que los arrullan en la cuna y les recitan un romance, les dicen un *dicho* y les cuentan un cuento, les echan un sermón y les llevan á algún taller; y, así, no hay prócer ni jornalero ni obispo ni cura ni ministro ni general que no reciten de memoria, con su correspondiente cantu-

ría, *tiradas* de versos de alguna comedia que representaron (1).

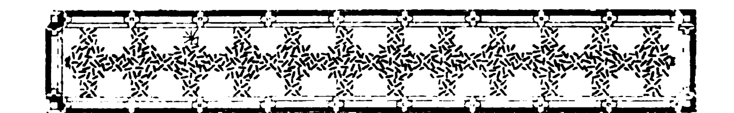
Como nuestro gran teatro antiguo, y aun la mejor parte del contemporáneo, tienen más elementos épicos que dramáticos; como reinan allí la acción novelesca, el concepto filosófico, el *retoricismo* (2) y la pompa lírica sobre las pasiones y el carácter (que á la imponente evocación del numen *chespiriano* brotan de las tablas), se explica que nuestros intérpretes escénicos hayan tendido á vestir y á decorar con el lujo de sus tonos y de sus movimientos las imágenes de la versificación, sintiendo las situaciones como propias, antes que á desaparecer de los ojos del público y antes que preferir la *representación* del *personaje* á la *presentación* de su *persona*. Por eso los más eximios cómicos españoles,

---

(1) Aun hoy no hace fortuna drama en que el *galán* no eche del cuerpo veinte ó treinta quintillas que tengan buena música: ni el cómico toma el papel con gusto, ni los *aficionados* buscan la obra para *ejecutarla*... en cualquier parte, ni el público sale contento de la representación, ni obliga á repetir escena alguna; y como aquí no grite el pueblo soberano—*¡que se repita!*—encomiéndense á la Virgen el comediante y el autor. Me refiero al gran público, á la muchedumbre, á quien arrebataba la declamación lírica de Calvo. Todas las noches en que representaba *La Vida es sueño*, tenía que repetir las décimas de Segismundo. Siempre que Vico puso en escena *El Castillo de Simancas* de D. Marcos Zapata, tal era el entusiasmo de los *morenos* al *decir* el actor las quintillas arrogantes en que se refiere la batalla de Villalar, que por dos veces tenía que repetir el *parlamento*. Merced al lirismo sabe aquí todo el mundo el *D. Juon Tenorio*.

(2) Dios bendiga al crítico D. Pompeyo Gener, que inventó esta palabra (¡!).

los que en el difícil arte de *representar* miran de frente á los actores extranjeros, no han sido fervorosos partidarios de nuestro gran teatro nacional, y, aparte de alguna excursión por entre aquellas selvas casi vírgenes donde no se halla un hombre ni más carácter que D. Juan Tenorio, han buscado, lejos de nosotros, concepciones de menos mérito formal exterior, pero en las que se moviesen personas de carne y hueso, por cuyos vasos circulara, con menos estorbos, la gota de sangre.



XX

Siente el autor de este librejo no poder ahora reproducir, ni con remota semejanza, cualquiera de las representaciones litúrgicas, consideradas por literatos de valía, no como principal, sino como manifestación casi única del arte escénico en la Edad Media. Hoy que á las mágicas evocaciones del arqueólogo levántanse de su sepulcro razas, sociedades y pueblos enterrados hace cuarenta siglos, no son menester muchos conocimientos para que el anticuario menos erudito consiga hacer ante nosotros la exhumación del teatro de la liturgia; mas quien esto escribe no tiene ninguno.

Aparte de la importancia que para la historia del desenvolvimiento de las artes escénicas tiene aquel

teatro, avivara su reproducción el interés que la curiosidad despierta. Solemne y grandioso sería el espectáculo de las representaciones en los templos de las ciudades populosas, y, más que en otras fiestas, en las que se celebraban los días simbólicos del Catolicismo: ¡qué esplendidez no dieran á lo dispuesto en los sagrados ceremoniales! Aun en los monasterios y en las iglesias de burgos humildes, celebraríanse funciones análogas con relativa suntuosidad.

Mas ¿qué pudieron ser entonces aquella indumentaria, aquella cosmética y aquella mecánica tramoyista? Es la Arqueología fruto de la investigación de los contemporáneos, y todo lo que fuese reproducir hombres y sucesos de la Historia Sagrada, en época en la cual aun no aparecía por el horizonte español la aurora del Renacimiento, ni había nacido Winkelman, hubo de ser convencional y paracrónico. Personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento tenían que vestirse y ataviarse á semejanza de los hombres de la época misma de los actores que, á su modo, tuvieron que representarlos; porque ¿de qué suerte un arte de imitación, como es el escénico, que tiene que pedir auxilio á la Pintura, á las artes plásticas, y á la Escenografía, en general, pudo adelantarse á las primeras, esclavas entonces, según parece lógico, del más inocentón paracronismo? Por otra parte, nunca llegaron á comprender los Españoles que el resto del género humano pudiera ser ni pensar ni vestirse ni hablar como no fuese á la españo-

la, y ha sido menester que la Crítica, por un lado, y la Filología, por otro. levanten las losas sepulcrales de pasadas centurias, para no ver en estatuas, lienzos y representaciones judíos con toga, pretores barbados, mílites de Roma sin gregüescos ni botas de campana ni golillas, Verónica sin tocas ni brial del siglo XIV, Virgen sin festones y encajes ni Nazareno sin túnica de rey en ocasión de ceremonia. Todavía, cuando ya los artistas pueden reproducir en lienzos, mármoles y bronces las figuras de la Historia Sacra, haciéndolas aparecer y vistiéndolas como si el pueblo oriental á que pertenecían se presentase de súbito á los ojos, continúan las imágenes de los templos católicos sin echar de sí los arreos de indumentaria tan ridícula; y, aparte de que con galas tan lujosas, insulto de nuestra miseria, y con tesoro tal de pedrería como cuaja delantales y mantos, se desfiguran las más hermosas reproducciones de la Reina del Cielo (la cual no necesita de las riquezas terrenales para ser el consuelo de los afligidos), vístenla los devotos y los sacerdotes como á una dama de los siglos medios; Nuestro Señor sigue ostentando ¡hasta en el camino hacia el Gólgota!, dalmática de riquísimo terciopelo, casi oculto por las ascuas de oro que allí volcó la idolatría por mano de la vanidad más estúpida, y aún en las procesiones de Semana Santa sigue á pie á Jesucristo la mujer Verónica, vestida con guardainfante de sirgo, de tisú ó de brocado y tocada con su monjil del tiempo de la Reconquista.

Con respecto á la Cosmética y al arte escenográfico, recuerden mis lectores que en aquella representación, á que en la nota de la página 53 nos hemos referido, hubo cabelleras de mujer para los ángeles, de cerda para los profetas y hasta sus guantes para el mismísimo Padre Eterno, tornos, pesebre, ruedas y tramoyas, telones con estrellas y nubes, y cabezas nuevas para la mula y para el buey; y, por cierto, que no habían transcurrido muchos lustros de la época considerada por el profundo Schack como siglo de oro del drama sacro.

Sin duda los espectáculos de la escena litúrgica fueron seductores para la multitud, y no contribuyeran poco al alimento de su candente fantasía la viva representación del panorama bíblico, la de la vida de Nuestro Salvador y, sobre toda otra cosa, la del sublime y épico drama del Calvario, de la que al principio hubieron de encargarse los Hermanos de la Pasión.

Como en todas las solemnidades del culto, desplegaría la Iglesia Católica en las representaciones del templo munificencia digna de la casa de Dios; pero si en las plazas y en los solares del magnífico se procuraba toda especie de diversiones públicas al solaz de la muchedumbre, siempre llevando como levadura el amor de la patria y el odio al enemigo, los sacerdotes de la religión ¡cuyo reino no es de este mundo! hubieron de transigir forzosamente con el siglo, permitiendo, á la postre, que *Gigantones*, *Cabezudos* y *Carantamaula*, moviéndose al són de las

dulzainas y al compás de los tamboriles, entrasen en la iglesia con la procesión, en la cual espléndidas comparsas de danzadores y ángeles bailaban delante de la Virgen, y, entre las olas del gentío, la doble hilera de acompañantes y de luces, gonfalones y mangas, aparecía el clero, junto á la urna deslumbradora del Santísimo, entonando el *Tedéum*, mientras las alegres campanas, asordando las calles, hacían retemblar el cimborio y las bóvedas de la basílica.

Las representaciones litúrgicas eran varias: mudas y *estáticas* unas, pantomímicas otras, y otras, por fin, en que baile, canto, música instrumental, declamación y mímica, ya alternando, ya en extraña armonía y siempre con auxilio de las artes escenográficas y suntuarias, eran alimento de la devoción de los fieles cuyo recuerdo de las Sagradas Escrituras despertaban, alejándolo muy poco, merced al paracronismo ya observado, de la realidad de su siglo. ¿Qué mucho, si los mismos poetas no podían sustraerse á la influencia de la vida real de su época sobre las tradiciones religiosas? ¿No llama Herodes á sus *abades* en el poema de los *Reyes Magos*, para pedirles sus consejos, como pudiera convocar á sus prelados el propio monarca de Castilla? El autor de la *Vida de madona Egipçiaqua* ¿no viste á la protagonista con brial de *Xamet* (1) y manto

(1) *Xamet*, *Jamed* ó *Jamete*. Ni el Diccionario ni yo sabemos qué clase de tela era ésta.

de armiño, como á elegante dama del tiempo en que el poema se escribió?

Hablar de cómo se representaba muchas veces la *Natividad* y las escenas pantomímicas de la *Pasión*, sin que faltase (para que se pudiera soportar el mutismo) la música y el canto, á no ser cuando se concretaran las representaciones á la exhibición del *Monumento*, me alejaría demasiado del objeto que me mueve á escribir. La mímica, menos libre que en los espectáculos escénicos verificados en el siglo como trasunto de las costumbres y á imitación viva de los sucesos de la realídad (las batallas de moros y cristianos, por ejemplo), sería una esclava del ritmo de la música, sin lo cual no hubieran podido armonizar en la pantomima las dos artes; y únicamente pudo desligarse del compás músico (que tanto auxilía al movimiento), cuando á la acción prestase su verbo la reina Poesía, esto es, al subir al tablado litúrgico la Declamación.

Pero ¿trajo á ésta el espectáculo escénico de los templos alguna joya con que pudiera engalanarse, algo que no viniera con el siglo, que no trajesen el narrador popular de cuentos y consejas, el recitante romancero, el erudito en sus lecturas, el juglar en sus recitaciones públicas, el orador sagrado en sus misiones y el trovador en sus debates? Sospecho que no.

Verdad que en el drama litúrgico no hablan, contienden ni dialogan las *personas* sino los *personajes* y que, por tanto, la imitación, instintiva en

nosotros, ya se impone; lo cual lleva al arte de la representación escénica del carácter humano el elemento principal. Pero, aparte de que los diálogos de los poetas profanos y seculares estarían en caso idéntico (de haber sido declamados ó representados), precisamente por esa condición de las composiciones litúrgicas, esencialísima del drama, pudo ser enriquecida la literatura escénica, pero no el arte de su interpretación.

Dotes extraordinarias de sensibilidad é inteligencia, notable progreso y no menor cultura son precisos para que nazcan los intérpretes que, abdicando en la escena el cetro de su propio sér, se transformen en el personaje que creó el autor, y hablen y se muevan como éste quiso que su creación ideal, descendiendo de su fantasía á la región de los humanos, hablara y se moviese: ¡transfiguración prodigiosa que sólo alcanzan los que, inspirados por la lengua de fuego, hablan desde la cima del Tabor de su arte! ¿Qué pudieron conseguir, en este sentido, aquellos clérigos de cuyas *villanías y desaposturas* quejábase el Rey Sabio, hasta el punto de manifestar que no se hiciesen representaciones en los templos de las aldeas y lugares viles sino en las poblaciones en que hubiera prelados, custodios de la devoción? Nada que no fuera mezclar con grosería escandalosa lo religioso y lo profano, convirtiendo los días de fiesta y ceremonia en días de holgorio y aprovechamiento, á lo cual no dejarían de contribuir los mismos disfraces escénicos de *rapavelas* y monagos

(gente de bullicio, que entra por la casa de Dios cual Pedro por la suya), y la sacrílega procacidad de algunas composiciones representadas. No así los del Cabildo, cuando ponían en escena los *misterios* y los terribles trances de la tragedia del Crucificado, encomendada desde tiempos atrás á los Hermanos de la Pasión. Cabildos y Hermandad cumplían, sin duda, el santo ministerio y el deber religioso cometido á su devoción; pero puede tenerse por seguro que cuanto más prácticos y más eruditos fuesen, más había de preocuparlos la representación de los personajes que les tocaran en el repartimiento; y así que por influencia de los vestidos que iban á sacar al tablado y por la de su propio pensamiento y religiosidad se creyesen en las regiones bíblicas, ¿pudieron pensar lógicamente, ya en las alas del arte, que Profetas y Santos, Reyes Magos y Apóstoles habían de hablar en escena como los míseros mortales? Procurando desaparecer para transfigurarse, se alejaban de los dominios de su propia naturaleza, y mal podían dar con los tesoros escondidos que guarda y de los que acierta á labrar sus joyas el arte. Cerca el río de su nacimiento, ¿á qué buscar su origen en los afluentes, que han de enriquecer más adelante el caudal de sus aguas? Búsquese la fuente y se hallará en la roca. El arte escénico, en que el espíritu español había de reproducirse, apenas si lanzaba su primer vagido; la declamación era río sin afluentes por lo cercano al manantial, y, así, sus más preciados elementos se

desenvolvían donde reinaba la naturaleza humana sobre la representación artística.

Precisamente porque oradores y trovistas no *representaban* el sermón ni el debate improvisados, y porque el narrador de los cuentos *refería* el asunto de su especie de representación épica, pudieron traer, como de la fuente, á la declamación elementos que no trajo la escena litúrgica; el movimiento y la vida de la misma naturaleza, cuya reproducción estética saldrá á las tablas con los grandes actores.

Á los hombres que entienden de estas cosas abandono la serie de cuestiones que en el teatro litúrgico se cimientan, si bien, después de la indagación de Schack, cuanto pueda hoy decirse será pálido y acaso estéril, á no ser que el autor de *Los Heterodoxos* pida la palabra.

Ni siquiera he de investigar si la peregrina concepción isidoriana, que su preclaro autor llamó *Synonima* y que, según expresión de un gran crítico sólo tenía por objeto restituir la calma al espíritu agitado por las contradicciones del mundo, parecía como *escrita de intento* para representarse por la juventud que bajo la tutela del episcopado se consagraba al sacerdocio, según añade el mismo literato que cito en esta obrilla repetidamente. Y vaya la obra del sapientísimo Isidoro en honroso acompañamiento de los seis dramas de la benedictina de Gandersheim que, al decir de D. Manuel Cañete, refiriendo la afirmación á Du Meril, no se represen-

taron, ni se escribieron con el fin de que se representasen sino con la intención deliberada de imitar á Terencio: convienen en lo mismo Wolf, el bibliotecario, y Price, editor de Warton (al cual no conozco ni por estas señas mortales), y sostiene la opinión contraria el traductor del teatro de aquella monja, Magnín, á quien había precedido nuestro D. Leandro Fernández (1). Del año 815 dicen dos sabios de Alemania (Kirchmaier y Schack) que es el poema dramático más antiguo destinado á repre-presentarse en los claustros de los monasterios, y que un abad de los tiempos de Carlo-Magno (Angilberto) escribió dramas litúrgicos, ignoro en qué lengua: creo que en el idioma de los Frisios.

Nada de ello tiene que ver con la declamación española.

Tampoco he de dilucidar la controversia de si el poema de los *Reyes Magos* es ó no el primer drama litúrgico conocido, si es más ó menos antiguo que la *Vida de madona María Egipçiaqua* ó la *Crónica del Cid*, y si quien tuvo la suerte y la diligencia de encontrarle el primero, fué D. Amador de los Ríos ó el arzobispo que escribió la *Disertación VI* sobre las *Representaciones poéticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad*. Uno y otro hallaron en un manuscrito de la Iglesia primada tal *Representación de la fiesta de la Epiphanía*, y según dice el

---

(1) Moratín *(Orígenes*, etc.). Cañete *(Discurso acerca del drama religioso*, etc.)

docto prelado en sus *Memorias,* tenía este epígrafe: *Romance á los Santos Reyes*. Mercedes sean dadas al pendolista que aprovechó, para copiarle como si fuese prosa, las hojas blancas del códice bíblico de Pedro de la Riga. Como del siglo XII le considera D. Amador, y al XIII se lo cuelga el arzobispo don Felipe Fernández Vallejo al mencionarle en sus *Disertaciones*. En verdad que cuando lo traslada, convierte los hemistiquios en versos pareados (que no se escribían entonces), según hizo después M. Jorge Ticknor, cuando puso en cuartetas los octonarios del poema de la *Egipciaca*, sin atender á que unos y otros versos eran *leoninos* y así como acabados de engendrar por sus padres el himno litúrgico y la prosa latino-eclesiástica, por donde se pasean las rimas bien holgadamente. En una de las *Ilustraciones* al tomo III de su *Historia* traslada el Sr. de los Ríos el poema de los *Reyes Magos* en la forma métrica que hubo de tener; y de que no aparezca la rima en los finales, deduce, entre otras cosas, la antigüedad de la composición (en la cual no deja de observarse cierto chapurrado latino), fundándose en que asonancias y consonancias han viajado desde los hemistiquios á los versos, y en que allí podemos ver las huellas. Pero, mejor disculpa puede tener el Arzobispo compostelano que el crítico D. Manuel Cañete, pues al citarle en su *Discurso acerca del drama religioso español* y al copiar los primeros octonarios de romance tan peregrino, no observa nada en ellos, y los pasa tranquilamente como

aleluyas, cuando hacía lustros que D. Amador explicaba su cátedra (1).

En lo que están unos y otros conformes es en que la composición fué representada en los templos. Razonable y sagaz estuvo el Arzobispo santiagués sospechando que no fuese otra cosa que el traslado al idioma vulgar de la ceremonia de la *Estrella*, que se celebraba en los antiguos monasterios (acaso como representación pantomímica), si bien Álvarez Espino (2) dice juiciosamente que tanto tiene de común el poema con la fiesta de los Reyes Magos como con la degollación herodiana. Pero ya que el prelado no acertó á ver mucho en los tetrametros del poema, quiso ver demasiado en las señales paleográficas que respetara el pendolista, una vez que asegura con un convencimiento seráfico que "si fuesen de fácil reducción á la imprenta los puntos, señales, círculos, semicírculos y cruces del original, se percibirían, desde luego, la diversidad de interlocutores, la diferencia de escenas y las advertencias de inflexiones de voz (!) y actitudes de cuerpo que señala" (¡!).

Otro tanto puede decirse de la *Danza de la Muerte*, de autor desconocido, poema dramático del cual existen en castellano varias refundiciones, y en el que no sólo se refleja el tétrico pensamiento del

(1) Para el Diccionario continúan las *aleluyas* siendo estampitas: para los españoles que hablan bien y respetan el uso, son *aleluyas* los versos de ocho sílabas pareados, estén ó no estén al pie de las estampas.

(2) *Ensayo hist. crít. del Teatro Español*, pág. 21.

siglo XIV, sino que, al dejar las huellas de su paso por aquella centuria y la siguiente, marca el rumbo de las ideas, fotografía las costumbres y presenta la imagen de aquella sociedad y de aquella civilización.

Ticknor ha dicho que el poema es didáctico y que sería un absurdo ponerle en escena. ¡Como si en el teatro de la vida no estuviésemos ejecutando los mortales esta *danza del lloro* (que así se le llamó); esta terrible *danza de la muerte* que la mísera humanidad baila en fúnebre rueda, de la cual, á cada golpe en el reloj del tiempo, se suelta el que cae á la fosa! Representar en la escena, trasunto de la vida, una composición en que, á vuelta de los yerros de copia y de inocentadas, hijas del estado del arte en la época en que se escribió, hace el autor *muecas* sublimes á lo Shakespeare y á lo Victor Hugo que producen escalofríos, no solamente no es absurdo sino que, entonces como ahora, había de producir espanto, aunque no fuera más que por lo terrible del pensamiento, único que el hombre tomó en serio en todas las edades.

¡Convocar á Cortes la Muerte; llamar, desde el Vicario de Cristo y el Emperador hasta el mortal misérrimo, á toda clase y jerarquía, que protestan en vano del imperioso llamamiento; y escuchan ¡inexorable! gemidos, súplicas, razones y lágrimas; y hacer que acudan todos á su fatídica presencia, rodeados de pompa, vestidos de sus galas y joyas; el papa con el huevo simbólico de tres

coronas sobre la cabeza, los obispos con sus mitras y báculos, los del clero con sus capas pluviales, los reyes con su cetro, su diadema, su púrpura y su poma, con su riqueza el opulento y el mercader con su tesoro, el adolescente con sus ilusiones y el jovenzuelo con su bizarría, las doncellas con su hermosura, el pobre con sus dolores y miserias y el astroso mendigo con la triste memoria de su magnífica disipación; y hallar todos ¡con terrible sorpresa! que acaba de abrirse su sepulcro; y tener que bailar, (con acerbo llanto en los ojos y ayes de desesperación en el alma, que se pierden después en el vacío), la pavorosa *Danza de la Muerte*, al compás horroroso de una música del otro mundo, que eriza los cabellos, y al traquetear de las osamentas que danzan en las tumbas, helándonos la sangre!

Tal es el poema; dialogado está, y en una de sus versiones aparece el autor; mas ¡ay! que no es para otra cosa sino para que la Muerte le llame también, haciéndole entrar en la *danza del lloro*, ¡sin permitir que acabe su poema!

¡Cómo acabar, si el fin no han de escribirle los humanos!

Entre otros, hay un rasgo de *genio*, de esos de primer orden. Llama la Muerte á dos doncellas, las cuales se presentan llenas de flores, engalanadas con lo más espléndido de sus adornos, y afeitadas con lo más exquisito de sus perfumes: han venido á la fuerza; pero no se irán; ¡que ya son *esposas* de la Muerte!—Y ¿qué dicen ellas? ¿Qué parte toman en

la trágica representación?—¡Ay! ¡Yo no he visto nada más tremendo, nada más triste! ¡Las pobres niñas no pronuncian una palabra! ¿Qué han de decir, si los amores que soñaran son los amores de la Muerte! ¡Sin despegar los labios, entran en el baile lúgubre del lloro!

¿Fué casual el acierto del autor? ¿Qué me importa? ¡La belleza está allí!

Con los portentosos medios de la Escenografía moderna, las alturas á que ha llegado la Música, una refundición cuidadosa y un director artístico que sepa sentir y comprender la poesía, amén de aconsejar á los pocos actores de mérito que nos quedan, pudiera ponerse en escena la ***Danza de la Muerte***, en la seguridad de que el espectáculo había de producir efecto trágico y grandioso. En la época en que fué escrito el poema, pudo representarse; y, sin duda, se representó, dislocando y achicando la acción por falta de medios materiales, para que cupiese en los templos, atrios y plazas.

Ahora bien: ¿cómo se representó? No lo diré, porque lo ignoro. Pero si por las puertas de la muerte hacía pasar el poeta todo el estruendo de la vida; siendo la escena el espectro de la existencia humana, cuyos haces luminosos atraviesan, para formarlo, el prisma del arte, ¿no es lógico que se reuniesen en tal representación todas las manifestaciones artísticas? Algunos versos del poema indican que en su interpretación hubo de haber baile (como da á entender su mismo título), recitación,

canto y música instrumental. Cuando la Muerte llama al arcediano, ¿no le dice:

é vos, arcediano, venid al **tañer...?**

Y al cura:

Yo vos mostraré un **remifasol**
que agora compuse de canto muy fino...?

Y al llamar al santero:

passad vos, santero; veré qué **diredes...?**

Alternaron, pues, en la representación de que se trata, la Declamación y la música instrumental con el canto y el baile.

Representóse, pues; que de no ser así, no existirían probablemente tales versos; y demos gracias á Dios, si la representación resultaba en la forma lo que hoy habría de parecernos candidez ridícula, porque, de representarse el tremendo poema según requiere el pensamiento palpitante en él, quizás hubiese habido que lamentar la entrada súbita de alguno de los espectadores en el baile *macabro:* ¡tan terrible encuentro la pintura!

Desde Sófocles, que cierra los labios de Yocasta, cuando le hace saber su infortunio fatal, nada ví, lo repito, que sea más terriblemente dramático que el llamamiento á las doncellas. Engalanadas y llenas de flores y de joyas acuden contra su voluntad á la evocación de la Muerte. ¿Y para qué las llama la Muerte? ¡Ay! ¡para que sean sus esposas! Sarcasmo y befa horribles, traer al borde del hoyo cavado á

las dos núbiles vestidas de boda para que se desposen con la Muerte, que ya les ha dispuesto su tálamo nupcial! ¿Y qué palabras puso el poeta en labios de las vírgenes? Acierto singular de los grandes trágicos: no puso frase alguna. Nada dicen las pobres niñas, de nada protestan como los otros personajes, ni bailan ni se mueven ni cantan ni tañen instrumento alguno: sin duda no hacen otra cosa que derramar lágrimas, y sin que durante toda la representación hayan despegado los labios, entran con todos, al final, en la fúnebre rueda.

Más fácilmente representable es la versión dramática del mismo asunto, hecha por Juan de Pedraza, tundidor segoviano, en la cual introduce la figura de un pastor que hace de *bobo*, toma lo de la evocación mortal á zumba, y... ¡dos higas para la *Muerte!* Pero *bobos* tan picaronazos, que traen á las tablas el elemento romántico por excelencia, la mezcla de lo trágico y de lo cómico (¡reflejo de la realidad!) transcienden á los del Encina (1).

Y en cuanto á la producción de Micael de Carva-

---

(1) Wolf publicó la composición del artesano de Segovia con este título: *Farsa llamada Danza de la Muerte, en que se declara cómo á todos los mortales, desde el Papa hasta el que no tiene capa, la muerte hace en este misero suelo ser iguales, y á nadie perdona. Contiene más: cómo cualquier viviente humano debe amar la razón, teniendo entendimiento della; considerando el provecho que de su compañía se consigue. Va dirigida á loor del Santísimo Sacramento: hecho por Juan de Pedraza, tundidor y vecino de Segovia.* —Que era fundidor y vecino de Sevilla dice D. Romualdo Álvarez Espino, en su obra ya citada, página 29: sin duda tales yerros lo son de imprenta.

jal y de Luis Hurtado de Toledo (1) hubo de ser indudablemente la que más llegó al público, por prestarse más que las otras á los arreglos y refundiciones de los cómicos. De una de las aventuras de Don Quijote se deduce que de pueblo en pueblo iban *los de la legua* en carro (con trajes y todo, por no desnudarse), representando, de escenas tan trágicas, ridículas parodias; y cuánto de pavoroso no tiene el asunto, si con tal supresión de personajes y aparato escénico, como la que tenían que hacer los histriones, el público lo tomaba en serio. Bien pronto hubiera desaparecido, si nó, del repertorio de los comediantes, cuando tal número de *farsas* existía que, para divertimiento de los espectadores, hubieran podido sustituir con ventaja al *Auto de las Cortes de la Muerte*.

Por supuesto, que ni la una ni la otra de las mencionadas producciones tienen la solemnidad y y grandeza de la primitiva *Danza general*, escrita en majestuosas octavas de *arte mayor*, en las cuales hasta la sátira tiene allí el eco de la carcajada en los sepulcros.

Tal es la importancia de esta manifestación del pensamiento en la Europa del siglo XIV, que bien merece un serio estudio crítico; pero aun lo esperan las letras hispanas. Quede para los sabios (2).

(1) *Las Cortes de la Muerte, á las cuales vienen todos los estados y por vía de representación dan aviso á los vivientes y doctrina á los oyentes*, etc., etc.

(2) El modesto académico de la Real de Buenas Letras de Sevilla,

Con tiempo, que mi abrumadora profesión no me concede, algo curioso podría decir de las representaciones litúrgicas, porque rara será la catedral en cuyo archivo no se encuentren datos de las que en ella y en tal ó cual solemnísima ocasión se celebrasen; que no ha de ser tan peregrino el códice hallado por el R. Padre La Canal en la de Gerona, con el título de *Consueta*, y en el que hay noticias acerca de los *misterios* que representaban, tanto en el interior de la iglesia como en el atrio y en la calle, canónigos y beneficiados, por la Navidad, por la Pascua y por el Corpus: *El Sacrificio de Isaac, La Venta de José, El Martirio de San Esteban* y *Las tres Marías*, v. gr. Por cierto que el Sr. Don José Sol y Padrís, el de la nota *b* (que en esto resulta mejor enterado que de la *tensó)*, dice que este último *misterio* era interpretado por los tres canónigos más jóvenes. Sin opinar que éstos y los beneficiados sustituyeran á las hembras de los misterios tan pícaramente como diáconos y monaguillos, opino que ha-

---

profesor auxiliar de esta Universidad D. Joaquín Hazañas y la Rua, cuya amistad me honra, dió este año una conferencia acerca de la *Danza de la Muerte* en el Ateneo y Sociedad de Excursiones de esta capital (¡Dios los tenga en su gloria!), y leyó al poco tiempo su muy apreciable trabajo á la Corporación de que es miembro. Tuvo la bondad de leerme su manuscrito, y aquí le consagro mi agradecimiento, rogándole que pues tanto le sedujo el asunto, lo amplíe, al publicarle, todo lo que merece; que datos puede encontrar su mucha diligencia, á fin de que su esfuerzo venga á llenar el vacío de que se quejaba el insigne D. Amador. Reinan en el ensayo del Sr. Hazañas la sencillez, la sobriedad y la erudición sin alarde: la descripción de la pieza sinfónica de Saint-Saens, *La Danza Macabra*, tiene allí los colores de la verdad.

bían de estar mejor en los papeles de Verónica y de Magdalena que no en los de Virgen, sabiendo la relajación moral de la clerecía de entonces. En la escena secular hubo dueña que hacía el papel de la Virgen Madre en pantomimas como aquella de la Adoración de los Reyes, verificada en el palacio del condestable Miguel Lucas el jaenense, y ya recordarán mis lectores (si tengo algunos) que la tal dueña se colaba en el salón montando su sardesco; pero parece indudable que hasta la completa secularización del teatro no representa la mujer (1).

También por algún manuscrito que cita el diligente Sol (que aquí ya puede decirse que alumbra), se sabe que en Barcelona, el día de la celebración del Santísimo, después de procesión luciente en la cual salían todos los gremios y hermandades de la Ciudad Condal, se verificaban al aire libre representaciones de batallas de ángeles y diablos, éstos con tridentes y *horquillos* y con Luzbel á la

(1) Sospecho, no obstante, que en los conventos de religiosas habría representaciones, escritas con el propósito de que no fueran ejecutadas por varones; pero no conozco ninguna antes de la secularización de la escena. Después, sí: Marcelo de Lebrija, pasado poco tiempo de la muerte de su padre Antonio, gloria de la complutense (1522), compuso el rarísimo libro intitulado *Triaca del alma*, *Triaca de amor* y *Triaca de tristes*, cuya parte primera es, según Ticknor, un auto sobre el misterio de la Encarnación, escrito expresamente para que lo representasen las monjas, á cuyo fin no intervienen en el poema sino doncellas y ángeles.

No es fácil que se representara, á no ser como los dramas chinos que duran un lustro: lo digo porque, según el erudito anglo-americano, la bendita *Triaca del alma* tiene ocho mil versos.

cabeza, y aquéllos con escudos y espadas flamígeras y el Capitan General de las Milicias Celestiales al frente. Ocúrreseme aquí una observación, y es que á representaciones semejantes hubo de contribuir el elemento seglar, porque, á pensar piadosamente, los sacerdotes no hubieran representado con verdad el papel de los que salían del profundo, para volver á entrar en él después de su indispensable vencimiento.

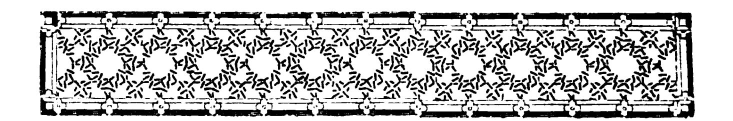
Pues nada que no se tenga ya olvidado puedo añadir, queden para los eruditos estas indagaciones; pero no concluyo la monserga sin decir que, aun conviniendo en la inmoralidad de ciertas representaciones que profanaban las catedrales españolas, todo ello resulta de seráfica candidez, si se compara con la representación de los *misterios* en la nación vecina, en uno de los cuales, teniendo que salir del maldito cuerpo de Judas, á la vista del público, nada menos que los mismísimos demonios, no se escapaban por la boca de aquel apóstol energúmeno, porque sus labios eran los que besaron á Jesús, sino que salían por otra parte, llevándose de paso las entrañas del Iscariote.

No se culpe á mi olvido, si dejé de citar, entre los dramas litúrgicos de más nombre, aquel cuyo comienzo se encuentra en cierto códice salvado del famoso archivo de Ripoll y cuyo final hallóse en otro manuscrito perteneciente al monasterio de San Cugat de Vallés, según dice Sol y Padrís en aquella nota *b* que lo dice todo.

Refiérome al ingenioso pleito puesto al Omnipotente por el mismísimo demonio, que envía á *Mascarón*, representante de todos los diablos y del Infierno todo, contra la Santísima Virgen, abogada nuestra y defensora de las almas de los pecadores, á cuyo transporte á la mansión de los precitos se juzga con derecho Luzbel. Á las mientes me vino drama tal; mas no quise pararlas en ello, porque maldito lo que en pleitos análogos pudieron ganar ni el arte escénico ni la devoción, á la que se pretendía mantener con estupideces de tal marca.

De fijo, representóse mal: beneficiado ni canónigo alguno lograría ponerse en carácter haciendo el *Mascarón*.

Y huélgome de ello.



XXI

Más que las representaciones litúrgicas hubieron de enriquecer á la Declamación los diálogos de los trovadores de Castilla; el habido entre el *Amor y un Viejo*, v. gr., que parece imponer la recitación, y, sobre todo las coplas anónimas de *Mingo Revulgo* y alguna semejante; ya que en estas composiciones no era necesario ascender á los espacios bíblicos para encontrar la expresión humana de los personajes: gentecilla como Arribato y Mingo hallábanse en cualquier majada; y como era del público dominio el asunto de aquellas sátiras, ¿quién no hacía suyos desde el primer instante los pensamientos en ellas expresados? Pronto, pues, entraría la naturaleza en el palenque, inspirando á los interlocutores los tonos y la acción,

las inflexiones y los gestos, á cuyo manantial han de acudir los comediantes.

De haberse intentado la representación de *La Celestina*, novela en forma dramática ó, si se quiere, drama novelesco y tesoro de nuestra literatura, más elementos que composición alguna de entonces hubiese proporcionado al *arte del cómico;* porque, escrito en una prosa que admira nuestra edad, el tono exigido por su representación diera, cual paladín de la caballería, tajos, reveses y estocadas al jigante *Compás* que, como en alcázar encantado, era custodio y defensor de la dama *Lírica.* Así hubiese preparado el triunfo del gran arte de Lope de Rueda, sin pasar por los pastorcicos de las églogas virgilianas de Encina y de Vicente, el carácter de cuyos personajes no se manifestó desligado por completo del carácter propio de los autores que en su imaginación los engendraron.

Pero gracias que libro *tan divino* (precisamente porque no encubría lo *humano)* se leyera en alguna reunión de confianza por quien, entendiendo la obra, diese al diálogo el movimiento, que allí salta á los ojos, y tal cual inflexión de voz para no confundir los personajes: y pongámoslo en duda, por ser libro de tal índole más propio para solazarse con su lectura sin testigos.

Lo que no puede ser negado es el influjo de la oratoria sagrada en los recitadores desconocidos, que preparan la llegada de Encina y de Vicente al arte de la expresión escénica: influjo algo distinto

del que pudieron ejercer los predicadores que los precedieran.

Así como por oposición al cariño sin límites que, desde la reina Isabel al último escolar se profesaba al vetusto y arrogante idioma que venían hablando las grandes bellezas de aquel antiguo mundo, cuya exhumación logró el Renacimiento, se había entronizado el menosprecio del romance español; y, en medio del general desdén, es muy hermoso hallarse predicando en lengua vulgar á varón tan ilustre y sapientísimo como aquél cuyas virtudes peregrinas conquistaron, juntamente con el ánimo de la Reina Católica, la gloria de ocupar el primero la silla de Granada.

Y si (como dice el autor de la *Breve Suma*, su biógrafo), por lo sencillo y luminoso de su palabra logró ser entendido hasta por la más ignorante viejecilla de la multitud, aun tratando cuestiones teológicas; si en vez de predicar no parece sino que departía con sus oyentes, ¿qué declamación pudo corresponder al verbo apostólico del esclarecido Fray Hernando de Talavera? Un razonamiento suyo conocemos; publicóle D. Amador en una de las *Ilustraciones* á su tomo séptimo; y de tal suerte ideas y palabras imponen allí el tono, que de seguro no pensó en tal cosa el Prior de Santa María, por brotar del vocablo y del pensamiento como los rayos de su foco. ¡Qué distancia desde sus razonamientos sencillísimos á las arengas de aquellos predicadores de los lustros antecedentes, que se cuida-

ban de *fablar rimado é por consonantes*, por lo cual les tilda el curioso libro *Ensenamiento del coraçón!* Y manchas fueron éstas que asombraron dos siglos después la faz de la oratoria sagrada, decadente como la Nación.

No he de negar este atildamiento de la frase á que los oradores *del montón* se vieron obligados, para envolver sus amonestaciones severísimas entre los pliegues de una forma bastante á seducir oídos tan acostumbrados á la rima y al metro; pero estoy persuadido de que los predicadores de verdadera inspiración abandonarían estas galas (y dijera mejor, estos estorbos), cuando en el púlpito sintiesen sobre su cabeza el batir de las alas de paloma del Espíritu Santo.

De todas suertes, asi la elocuencia del ejemplar *Apóstol granadino*, cuya virtud no tuvo semejante, como después la espontánea sin ejemplo del *Apóstol de Andalucía*, no llegaron á colocar su naturalismo sublime sobre la escena, en la cual el factor.... *heteróclito* (que dicen ciertos metafísicos), esto es, el que representa las ideas y sensaciones del *sujeto*, debe quedar siempre abrumado y vencido por el *objeto*, por el personaje que tiene que ser *representado*. ¡Cuántos lustros no han de transcurrir, para que la natural *dicción* y el espontáneo movimiento de estos oradores insignes, gloria perdurable de la sagrada cátedra, llegue á subir al escenario!

En cuanto á la elocuencia profana, no la tomé en consideración entre los elementos que pudieron

recoger los recitantes desconocidos, que prepararon la entrada triunfal de nuestra escena; porque ni D. Enrique de Aragón ni el Marqués de Santillana, cuyas pretensiones oratorias no dejan de hincharse con humos italianos, recitaron oralmente, que yo sepa, sus producciones de este género; y porque, si bien más adelante el cardenal Mendoza, Portocarrero y otros tan ilustres, se sabe que pronunciaron sus arengas políticas, ora para persuadir á los Reyes Católicos á la continuación de sus empresas, ó rogarles que aplazasen alguna, ora para alentar á los procuradores del Reino y decidirlos al voto de las *Hermandades*, como logró la elocuente palabra de Alonso de Quintanilla, no se dirigieron á las multitudes, y mal pudieran formar los histriones parte de su auditorio.

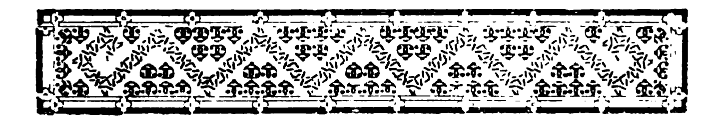
Tampoco hallé que trajeran nada nuevo á mi investigación la oratoria forense ni la didáctica ó académica, direcciones de la profana, porque en realidad no se desenvuelven hasta mucho más tarde; y ha de agonizar el siglo XVIII para que al calor de las modernas instituciones brote la planta exhuberante del verbo castellano en los tribunales y en las cátedras, y la rieguen con el torrente de su numen los Meléndez Valdés y los Mayans y Siscar. Antes, por el dominio de los estudios clásicos, invadió la lengua latina las aulas y el foro, y no siendo fácil encontrar un texto en español de cuanto por entonces se enseñaba, en latín (probablemente macarrónico) explicarían su clase los *dómines* de antaño,

y con *latines* abrumarían al tribunal en sus informes (sin duda, leídos) los de la vara y la garnacha. Pero si la declamación de unos y de otros no era española, no cabe desdeñar su mímica; que el movimiento es lengua universal. Pero ¿qué pudo ser la *acción* en manifestaciones oratorias que tienden á la solemnidad y al reposo? En los misioneros, cultivadores de la elocuencia al raso, pudo librarse el *gesto* de la imitación y del empirismo, si, arrebatado por la fe, se encandecía el sacerdote; y *actitudes* y *acción*, en general, se apartarían en aquellos instantes de los cánones del artificio para buscar su nutrición en el seno de la madre Naturaleza. En el predicador vulgar hubo de ser la mímica tan rutinaria y tan amanerada y pobre, como rimbombante y monótona la recitación. Andando los tiempos se la calificará de *sermonaria*, y todavía se observa en los sermones, cuando no son predicados por los eminentes. Creo, pues, que los oradores eruditos de las universidades y los secretarios forenses no harían otra cosa que describir con olímpico sosiego curvas en el aire, sin separar mucho del cuerpo el ángulo del brazo y mostrando á los circunstantes el anillo del cero con el índice y el pulgar. Y téngase en cuenta que, merced al entronizado empirismo, llegó todo esto á nuestra edad, porque aun recuerda el autor de este volumen haber *echado* en los primeros exámenes de su vida un discurso compuesto por su *dómine*, y haber *accionado* con el cero y la curva, declamando sermonaria y, mejor dijera, funerariamente, de pié

sobre una mesa cubierta de percalina rozagante y ante un auditorio de señorío premiado en academias y de chiquillería por premiar.

No he de ocuparme ya de la Oratoria ni aun de la Lectura y la Recitación, porque ni aquélla puede traer valiosos elementos al arte de la expresión de la Poesía, desde que consigue subir á las tablas, ni ellas son cosa distinta de la declamación teatral, despojada, si nó completamente, del carácter de los personajes y de la libertad del gesto y de la *acción*, prisionera en los recitantes y esclava en los lectores.

Siempre constituirá la declamación escénica la más alta cumbre del arte de la expresión humana por el tono y el movimiento en ritmo libre, y sólo á ella me referiré, de aquí en adelante. Pero si me detuvo la fuerza misma de mis aficiones hasta transponer la primera eminencia del camino, recogiendo, como flores silvestres, los elementos naturales y disertando acerca de cuestiones escapadas á mi inexperta pluma y culpables de mi extravío, desde este lugar iréme por las cumbres, que han de orientarme, si con mayor sosiego emprendo otro día la jornada.



XXII

Imposible saber en qué momento la Declamación se liberta del despotismo de la Mímica, la enlaza á su propósito, y, desligándose del Canto, brota en sus manifestaciones *populares*, hasta que abroquelada ya para entrar en la lucha por el palenque de la escena con el castellano Juan del Encina, con el portugués Gil Vicente, y luego con los hijos de éste, Luis y Paula, todos de nombre celebérrimo, aparece en el siglo, en sus dos direcciones profana y religiosa, como determinación *erudita*, pero aplicada ya bizarramente á la interpretación teatral del poema dramático secularizado por completo.

Erudita, dije, porque ilustres en las letras eran, sobre todo, los tres primeros y noble hijodalgo

Gil Vicente, á quien no desdeñó el inmenso Lope (demostrándolo con imitarle), y porque representaban sus propias producciones.

En ellos hay que estudiar directamente la influencia dominadora y erudita del poeta dramático sobre su intérprete más fiel (1). La acentuación y el subrrayado de las palabras que tienen, en sentir del autor, cierto simbolismo, por retratar con más viveza las imágenes, expresando más vigorosamente su pensamiento; la sensación acústica del ritmo, que sedujo al poeta; la obligada percepción de la rima, que buscó afanoso, laboró paciente y encontró feliz, y cierto convencionalismo en la mímica, prisionera del compás del metro, antes que interpretadora libérrima de los *personajes*, de las *situaciones* y de los movimientos del ánimo, constituyen, á mi humilde entender, los caracteres que determinan tal influjo, desde el primer autor que ó dirigió sus obras ó las representó, hasta las *Reglas para actores* del olímpico Goëthe y los consejos que suelen todavía dar al comediante los autores dramáticos, sobre todo cuando escriben en verso y en manos tales encomiendan su espíritu; influjo notablemente distinto, y aun opuesto, del que el actor ejerce en el poeta, á

(1) Al hablar de la recitación de Novellet ante D. Alfonso el *Benigno* díjose algo del influjo del poeta sobre su intérprete; pero no se trataba allí de la declamación escénica, sino de la que bien pudiera llamarse *lírica*, no sólo porque mediante su expresión no se representa personaje alguno distinto del recitador, sino porque sufre el dominio de las influencias del poeta *lírico* y del Canto.

quien procura convertir en esclavo del *efectismo* teatral (1).

Es de rúbrica que no dejara de buscarle en las representaciones el caballero Gil, el cual, amén de la *finchadura* portuguesa (ya efectista de suyo), tenía entendimiento singular para conocer que á todo público han de presentársele espectáculos que le produzcan sensación; pero él era poeta y versificador antes que cómico, y el influjo de éste sobre aquél muéstrase mejor en los comediantes que, por

(1) Hacia 1803 debió de escribir el Júpiter de Weimar sus *Reglas para actores*, cuando dirigía el teatro de aquella corte. Inspiradas en el principio de Winkelmann, *reposo en la pasión* (tan aplicable á las artes plásticas, objeto de las aficiones del gran arqueólogo, autor de la *Historia del arte)* y hallando también su fundamento en la *Dramaturgia* de Lessing, tienden á colocar la estatuaria antigua sobre la naturaleza, en la mímica, y la prosodia musical sobre el sentimiento, en la declamación. Siendo neo-clásico el hijo sapientísimo del zapatero y Goëthe un gran poeta y un estético que lleva en el estandarte y en la tarja el mote artístico *idealización de lo real* (y... ¡nadie las mueva!), nada tiene de extraño que preceptuase lo de no volverse de perfil y menos de espaldas al público, ni taparse la cara con las manos, ni levantarlas sobre la cabeza, etc., y lo de que sonara bien el verso (por algo se escribía) y resonara el consonante (que, de no oler á ripio, costaba sudores), pero sin olvidar el pensamiento (que allí estaba, si no olía el autor á tonto), á fin de que llegase al público al través de tantos estorbos, así como al través de piporrazos y de cuerdas de tripa llega á los corazones el canto de Mozart.

Tomados á la letra, nos hacen hoy reir algunos de estos consejos inocentes; pero no iba el del olimpo de Weimar tan descaminado si se atiende al espíritu y á lo que eran entonces los comediantes *cervecerór*, los cuales tenian que mirar muy á lo alto para ver á los *alejandrinos*.— ¡Ya contaba nuestro gran Isidoro treinta y cinco años!—V. *Nuestro siglo*, por Otto Von Leixner, págs. 114 y 115, traducción de Menéndez Pelayo.)

desdicha se meten á poetas dramáticos. Nada de esto reza con los altos ingenios que realizan siempre la suprema armonía, como Rueda, Shakespeare, Molière, Barón, Iffland, intérpretes excepcionales de sus propias obras.

Pero, aun dentro de la influencia que ha colocado siempre la rima y el ritmo sobre el movimiento y, en general, sobre la expresión escénica del carácter humano, por oposición al antiguo dominio de la mímica; aun sin soltar las ligaduras del convencionalismo consiguiente al recinto respetable en que solía el abogado Gil interpretar sus creaciones, el reconocido talento que le hizo tan famoso y la celebridad que alcanzaron como comediantes sus propios hijos, discípulos y propagandistas de su *manera*, de su *estilo*, de toda la práctica de su arte, dan derecho á sospechar fundadamente que la naturaleza, manantial de su numen poético, también hubo de serlo de sus inspiraciones de cómico, cuando le concediera el *medio ambiente* más libertad para poder manifestarlas. Y opino que hubo de ser entonces cosa razonable tal convencionalismo, no sólo en la mímica sino en la recitación; pues guardáranse Gil y compañía de hablar gordo, accionar descortés y volver las espaldas en los palacios y monasterios donde representaban, aun cuando la comedia y el auto lo pidieran á gritos, como pudieron hacerlo en los corrales ó en las cuadras de hospederías y mesones.

Ni otra cosa puede asegurarse de Juan del Enci-

na (1468-1534), del abuelo de nuestra escena, el cual es anterior, aunque no mucho, á Gil Vicente (1), y también representó los dramas de su propio ingenio.

Fuera lógico estudiar en Encina (con respecto al arte del actor) la influencia de Italia, donde permaneció muchos años, merecedor como le hizo León X de su preferencia; porque allá hubo de perfeccionar sus obras escénicas, en las que la declamación alterna con el canto y con la música instrumental, artes para las cuales tuvo dotes excelentísi-

---

(1) Mal andan en esto de fechas críticos y comentaristas: arréglenlo allá los sagacísimos roedores de papeles viejos. Ignórase el año en que nació el portuguesiño renombrado. Alcántara García dice que vió la luz á principios del siglo XV y que *debió morir* (!) hacia 1536 (*Texto de Revilla y Alcántara*, t. II, pág. 352); asegura Ticknor que falleció en 1557 (Obra citada, t. I, pág. 296); y escribe Amador de los Ríos (Obra citada, t. VII) que el *Soliloquio* del caballero lusitano fué representado por su mismo autor en 1562 (pág, 493): también dice que en 1592 (página 495), pero, sin duda, por yerro de imprenta, porque, para entonces, el rey D. Manuel de Portugal, á cuya presencia ejecutó Gil su monólogo, ya estaría más muerto que mi abuelo. En 1502 coloca Ticknor esta fecha, y no vamos en mala compañía yendo con él. Se sabe que Luis Vicente, hijo menor de Gil, publicó las obras de su padre en 1562 *Ticknor*, t. I, pág. 298); y siendo más verosímil que sólo tardase cinco años y no veintiseis en honrar con ello la sagrada memoria, mejor voy con el inglés que con el normalista madrileño, en cuanto á la *f*echa del *f*allecimiento del *f*amoso *f*idalgo. Cierto que, siendo así, longevo fué de veras, pues ya tendría veinticinco años, por lo menos, cuando empezó á representar ante su rey, si se atiende á que siguió al principio la carrera de leyes, la cual abandonó después; y habría que fechar en este caso su natalicio entre 1475 y 1477. De todos modos, puede asegurarse que floreció como autor dramático y comediante desde 1502 á 1536. —Dice Álvarez Espino que murió en Évora.

Respecto de Juan del Encina, ya dijo D. Blas Nasarre (*Prólogo á la reimpresión de comedias de Cervantes*), y lo repitió D. Casiano Pelli-

mas; lo que ha motivado que el erudito compositor español y gloria nuestra D. Francisco Asenjo Barbieri le considere como el padre del melodrama nacional, de la zarzuela, en fin, cuyos elementos indígenas debió de conocer y aprovechar.

La influencia napolitana pudiera mostrarse, sin embargo, como más decisiva y poderosa en el ilustre beturiense Bartolomé de Torres Naharro (que nació en el pueblo cuyo nombre llevaba como apelativo, semejándose en esto á del Encina); y dígolo, porque allá, en Nápoles, compuso tan peregrino ingenio muchas de sus obras (1). Pero ¿será posible indicar

cer *(Origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España)*, que en 1469 se representó una pieza cómica de aquel ingenio en el palacio del Conde de Ureña, cuando el Rey Católico vino á casarse con Doña Isabel; y ¡vive Dios! que hubieran estado llenas de *gracia* las *obras* que el chiquitín salamanquino pudiera presentar entonces en la solariega del magnate, si es que el ama de cría se atrevió á llevarle! ¡Como que nació en 1468, según Ticknor! (Obra citada, t. I, pág. 272). —Consulte al eminente vienés Fernando Wolf *(Enciclopedia Universal de Ciencias y Artes, sección primera*, Leipzig, t. XXXIV, págs. 187 y 189) y á Gil González Dávila *(Hist. de las antigüeds. de Salamanca*, lib. 3, cap. 22) quien necesite datos del músico del Papa, de Juan del Encina.

(1) Que residió en Roma y que allí las compuso, lo dice Bretón de los Herreros (Opúsculo citado, *Colección de los mejores A.A. esp.*, t. LV, pág. 34, edición de París, 1875); Álvarez Espino (su obra citada, pág. 53) siguiendo á Ticknor (Obra citada, t. I, pág. 309), dice que hacia 1513 debió Torres de conocer en Roma á Juan del Encina; pero que, á consecuencia de una sátira de aquél contra los vicios de la corte romana, tuvo que huir á Nápoles, donde permaneció al servicio del ilustre Fabricio Colonna, y donde publicó sus obras (1517), dedicándolas al magnífico caballero español D. Fernando Dávalos, marqués de Pescara, esposo de Victoria Colonna.

en qué pudo consistir y hasta dónde y cómo pudo entenderse (tratándose del arte de Declamación) la tal influencia, muy lógica, por cierto, en todos los órdenes de nuestra actividad, pues hallo naturalísimo que la trajesen, así como en volandas, los vientos italianos, que hacían ondear las banderas triunfantes de Gonzalo de Córdoba?

Manifestación erudita fué, sin duda, y, desde luego, menos nacional que la que representan Gil Vicente y sus hijos, ninguno de los cuales había escrito ni hecho comedias en Italia ni en Francia, gracias á Dios, como Torres Naharro, y no es difícil comprender que la dirección que el egregio poeta, servidor del General del Papa, pudo dar á la interpretación escénica, hubo de ser erudita y exótica; pues si el autor y el cómico son dos polos que establecen juntos, el circuito de la corriente, claro es que el autor de la *Propaladia* recibiría el influjo de los comediantes italianos, y que en éstos y en los españoles la erudición de Torres no podría menos de ejercer el natural dominio.

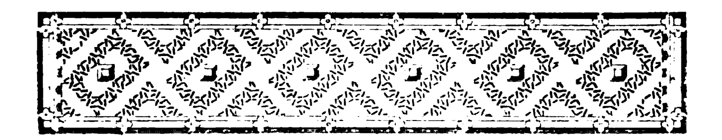
Pero los ingenios indígenas siempre poseyeron aquí, por dote substantiva, un estro vigoroso para señalar con la marca de fábrica española lo que como galas indumentarias trajeron de allende; y el autor de la *Tinelaria*, si bien con algunos estorbos clásicos, milita bajo las banderas de la hueste ***hispano tradicional***, porque, al fin, lanza una especie de doctrina estética que da la norma y el patrón, el tipo del verdadero drama nacional y romántico de

tiempos posteriores, enfrente de la falanje ***neo-greco-latina*** representada entonces por Villalobos, Abril, Oliva, Bermúdez, etc., y, algo más tarde, por Argensola el trágico, por Lupercio (1).

Esta escuela literaria del drama no debió de tener intérpretes escénicos que, en armonía con las obras ejecutadas (si es que lo fueron), pudieran llamarse *neo-clásicos;* pues la rebelde indisciplina del esfuerzo individual no han dado en esta tierra (ya queda dicho) fundamento para escuela alguna de Declamación, arte que brota aquí por inspiraciones instintivas hasta en pleno siglo XIX. Túvolos, sin duda, la otra escuela; pero, aparte de que nuestro modo tradicional de recitar versos se resentía, como se ha resentido siempre, de fogoso lirismo, por influencia del sol y de los trovadores eruditos, la dirección erudita que había de dar á dichos intérpretes el autor de la *Soldadesca*, separaríalos de la realidad algo más que las manifestaciones verdaderamente populares, genio de nuestro drama, y que, andando los tiempos, llegarán á ser en el eximio Mayquez, sublime encarnación del ***naturalismo*** en el arte de representar el poema escénico. No obstante, preparó, sin duda, su glorioso camino al batihoja sevillano, al gran Lope de Rueda.

---

(1) Véase el texto de Literatura escrito por los Sres. Revilla y Alcántara (t. II, pág. 475). D. Patricio de la Escosura coloca sin razón á Torres Naharro en la escuela clásica: las obras de éste son buena protesta. *(Discurso que prec. á las obrs. de Calderón.—Academ. 1868,)*



XXIII

Hijo del pueblo, no hidalgo portugués *finchao* ni erudito como Gil Vicente, sin saber tanta solfa como Encina, ni haber adquirido la ilustración de Torres Naharro, el autor de *Las Aceitunas*, llevado en alas de su nativo y agudísimo ingenio, representa un esfuerzo casi sobrehumano de la manifestación *popular* en el arte intérprete del drama. Y es de tal importancia su paso de cíclope hacia el *naturalismo* en las *situaciones* y el *carácter*, que, dentro del género cómico (donde con menos reservas obtuvo sus mejores triunfos), considerada la época en la cual aparece y á través de los siglos en que la Declamación, al compás de la literatura escénica, primero se extravía y luego se corrompe, podemos ver que Lope el macareno mira

de frente á Isidoro Mayquez y da la mano á Don Julián Romea (1).

Independiente como actor de influencias extrañas, acude á la realidad como á venero inagotable de belleza para las dos artes de que es manifestador maravilloso, por más de que como poeta sintiese alguna vez el influjo del autor de la *Calamita* y el de los italianos cuyos argumentos plagió con desenfado. Y une ambas artes en maridaje tan estrecho y armónico, que si como dramático retrata al hombre según es, así lo representa como actor, con los colores de la realidad, único modelo que tuvo siempre delante de sus ojos; y prueba son de sus nativas y espontáneas condiciones de comediante excelentísimo los tipos del *rufián*, del *borracho*, del *bobo*, del *vizcaíno* y de la *negra*, que, creados por él, maravillaron á Cervantes.

Iba cada día más errabundo el arte escénico, efecto mismo de su asombrosa propagación y de los innumerables ayuntamientos que se formaban desde el *bululú* á la *compañía*, donde hallarían, de seguro, vida malandante y aventurera y entretenimiento á vicios y pecados, tanta gente como las guerras de Carlos V acostumbraron, en tiempo de paz, á la vagancia. El estudiante que, enamorado de la cómica, perdía el bonetillo, y arrastrando el manteo y

(1) El que juzgue este aserto como capricho ó herejía, coloque á los dos grandes cómicos españoles en la época del humilde artesano, ó traslade á éste con la imaginación á nuestro siglo: son ellos las tres cumbres más altas de la declamación teatral española.

arremangada la sotana, íbase con su Tisbe de apuntador ó de guitarrista, custodiando, á la vez, el costal de su guardarropa y los cachivaches del carro; el *rinconete* que, metido en las *bolsas*, comenzaba por viajar de incógnito y de balde y acababa por dejárselas vacías al mismísimo *autor*, después de haber hecho alguna tarde de Lucifer con alas de cartón, rabo de orillo y cornamenta de pimientos (si no se hallaban por la compañía cuernos de veras), *largándose* después al infierno para estar en carácter; la *maritornes* robada por su voluntad; el valentón que la seguía, calado hasta las cejas el chapeo de faldas, mirando de soslayo, requiriendo la tizona de cazoleta y gavilanes, retorciéndose los mostachos y amenazando al mundo con perdonar la vida al robador; el hidalguillo hambrón y vano, capaz de preferir á la mordaza del estómago el disimulado remiendo á la ropilla; el caballero, loco de amor por la primera dama y que pone término feliz á su locura, haciéndose representante; en fin, toda la galería cervantesca ambulaba en carros por medio mundo, representando comedias y farsas; y cada vez más aficionado el público á tan regocijador espectáculo y cada vez más dado el español á buscar fortuna y á *correrla*, hízose la Declamación escénica cada día más popular y más independiente. ¡Siempre la selvatiquez y la indisciplina como cualidades determinantes del ingenio español!

En las grandes ciudades como Madrid, Valladolid, Sevilla, Valencia y aun Segovia, la Declama-

ción ya tiene su recinto mejor ó peor acondicionado, hasta con cielo raso pintado de azul y otros colores por el mismo sol que nos alumbra; y por los otros andurriales ella sobre sus propios hombros ambula con su *indumentaria* y su escenario; pero entra todavía con alguna frecuencia en la solariega del prócer y en el palacio del monarca, que también le preparan ó le improvisan un tablado ó alguna elegante *cuadra* á modo de proscenio; y entra con más libertad y sin tanto miramiento como con Gil Vicente y con Encina. Desligada de la Música y del Canto, deja las guitarras y la copla y el villancico para que sirvan de *entremeses;* y si se recitan la *loa* y el *intróito*, la comedia no se *recita* solamente, sino que se *hace*, porque los *afectos* y los *caracteres* y las *situaciones* y hasta los versos y las frases se *representan*, no están sólo en la obra del poeta sino sobre las tablas, abandonadas ya por los comediantes las barbazas de chivo y presentando en la *cureña rasa* la expresión del personaje vivo, palpitante y humano.

Cierto que este carácter no puede ser todavía general en un arte que, como el complejo arte escénico, necesita que tantas otras de sus auxiliares lo levanten á la región de la belleza; y es claro que únicamente en Rueda, como en todo ingenio que se adelanta doscientos años á su siglo, es *naturalista* y realmente humano; pero ¿quién ha de negarnos la influencia de los ingenios de primer orden en las evoluciones de la actividad? Algo semejante ha de acontecer, andando los tiempos, con el comediante

insigne de la *voz de cántaro roto* y con el sublime intérprete de *Súllyvan:* naturalistas son los tres, y como se adelantan cuarenta lustros á su época, la influencia de su reinado es determinante y profunda; pero la exaltación de su bandera artística la ven los hombres dos centurias después de haber tapado su sepulcro.

Mas el exclarecido batifulla, doblemente considerado como poeta y como comediante, aun siendo exaltador del *naturalismo*, para mostrar el cual entroniza la prosa en el teatro, no bastaba para que la fase dramática de la literatura popular encerrase en la escena el espíritu entero de una nación grandiosa, ni para que la Declamación (en él sin atavíos de entonaciones líricas ni de actitudes estatuarias) fuera intérprete fiel del alto drama nacional y romántico (1).

---

(1) Á excepción del notable crítico D. Manuel Cañete, se viene repitiendo, desde Moratín á nuestros dias, que Rueda *introdujo* la prosa en el teatro.

Sin recordar que la mitad de la alegórica querella que contra su amiga presenta al Dios Amor el Comendador Escribá (1500-1510) está dialogada en prosa, ni otras obras dramáticas que se citan en el *Catálogo* de La Barrera y del mismo Moratín, sabido es que Francisco de Villalobos, médico del Rey Católico y, después, de Carlos de Gante, tradujo en galana prosa la comedia de Plauto titulada *Amphitrión* antes de 1515. En prosa compuso *La Venganza de Agamenón ó Agamenón vengado*, refundiendo la *Electra* de Sófocles, el joven cordobés, Rector de la Universidad de Salamanca y catedrático de Filosofía en París Fernán Pérez de Oliva, y en prosa está su *Hécuba triste*, traducción y arreglo un tanto pedantesco de la *Hécuba* de Eurípides (1530-1536). Del *docto anónimo* (como le dice Moratín) hay dos comedias de Plauto

Y obsérvese, por tanto, que al alzarse el *Monstruo de la Naturaleza* con la monarquía cómica (Cervantes), sólo por caso peregrino *representa* el poeta y escribe dramas el histrión, el cual apenas si tiene tiempo de leer tres veces (y, cuánto menos, de estudiar) aquel inmenso repertorio que se le viene encima: y simbolizando la libertad de las dos artes, sepáranse el intérprete y el creador de la comedia (1).

---

traducidas en prosa (1555); la de los *Menechnos* y el *Milite glorioso;* que también parece que existía en Roma el tipo del soldado fanfarrón. Imprimióse en Valencia en 1521 la comedia *Serafina*, que no se representaría por lo subida de color: ignórase quién la compuso. Y en prosa excelente, dice el sagaz crítico que cité al principio, está la *Comedia de Sepúlveda* (1547) encontrada por él, creo que en la Biblioteca Colombina: su autor, desconocido aún, imitó en ella la obra de Ariosto *El Nigromante*. Sin duda se representó en Sevilla, entonces á la cabeza del movimiento literario. No así las traducciones de la escena clásica, no escritas para representarse; y si subieron á las tablas, ¿qué efecto podrían producir en el pueblo, cuyo teatro fué siempre la más genuina representación del espíritu nacional?

Lope de Rueda no *introdujo*, pues, la prosa en la literatura dramática; pero si la *entronizó* en la escena.

(1) Navarro el de Toledo, Agustín de Rojas, Cristóbal de Avendaño, Andrés de Claramonte, Alonso de la Vega, Cisneros, Correa y tantos otros comediantes compusieron comedias. Pero los unos, los anteriores al *monstruo* y á su reinado, no van contra el texto, y los que fueron sus contemporáneos son excepciones, tienen como autores dramáticos muy poca importancia, y sólo por hacerse el *Juan Palomo* escribieron lo que habían de representar. La independencia de toda manifestación artística imponía la del autor y la del comediante; y que fuese no sólo iniciada sino casi completa en tiempos del gran Lope, además del hecho de que nuestros dramáticos, únicamente para propio solaz y el de Felipe IV (como caso rarísimo) representan comedias, muéstránlo, v, gr.. la posición social de los creadores, la opinión en que el cómico es tenido y

De aquí, por una parte, la constelación de declamadores *musicales* que siguen al ingenioso macareno, aquella falange de cómicos capitaneada por Agustín de Rojas, Alonso de la Vega, Cisneros y Avendaño; y, por otra, la hueste de poetas dramáticos como Juan de la Cueva (que introduce los elementos *épico* é *histórico-tradicional* y el *lirismo*, arreos ostentosos de nuestro teatro), como el capitán Cristóbal de Virués, como Rey de Artieda y tantos precursores de la entrada triunfal del estupendo Lope, que es el mar pasando su nivel, desbordándose, inundándolo todo, llevando entre sus olas á los grandes dramáticos, haciéndoles perder el derrotero por la incontrastable fuerza de sus corrientes, y extraviando también á la Declamación, á la cual abandona en los brazos del numen instintivo, de las improvisaciones y de los aciertos casuales, por el influjo poderoso de aquella incomprensible y abrumadora fecundidad, que ni para el estudio más ligero da lugar á nuestros comediantes, cuando el estudio, en el arte escénico, jamás pecaría por nimio:

Extravío lamentable ciertamente; mas, por el carácter de nuestro pueblo, de nuestro idioma y de nuestra imaginación meridionales y libérrimos, ex

---

la exhuberancia del repertorio que le abruma y el cual, á pesar de la grande afición del público á la novedad del espectáculo, no necesita aumentar el comediante con su propia cosecha, porque, como se dice en el texto, gracias que tenga tiempo de leer con espacio las obras que debe interpretar. Y, sobre todo.... que así fué.

travío lógico y así como consecuencia de todo sacudimiento del espíritu: ley de la inercia, en fin.

De no ser por esto, mal se explicara el extravío de la Declamación por otras sendas, que la literatura dramática no pudo abrirle, porque Lope de Vega y sus imitadores escriben á destajo y con un desenfado y una indisciplina que no corrige sino que alimenta la de los intérpretes; porque la expresión lírica, casi siempre falsa, con que se explicotean en sonetos y en décimas la *dama* y el *galán*, imponen entonaciones líricas á los recitantes españoles, de suyo aficionados á buscarlas para lucir sus facultades y hacer á su musical *recitación* la musa de su movimiento; y, finalmente, porque el gran poeta que por la enormidad de su saber hubiera podido regir con la enseñanza la selvática independencia de aquellos pobres ignorantes (en alguna de cuyas almas encendiera la inspiración su antorcha), el colosal ingenio que, acosado por aquella envidia, tan grande como su numen (y que yo bendigo), escribe en dos ó tres días una comedia aplaudida, al siguiente, en los *corrales*, apenas si asiste al único ensayo de su obra, y cuídase tan solamente de que sigan brotando de su inagotable manantial cataratas de poesía.

La indómita selvatiquez de nuestros desvanecidos comediantes, nunca disciplinada por completo, llevó la Declamación á las alturas del lirismo; pero fué para despeñarla (1).

(1) ¿Habrá existido cómico español que no haya hecho de la obra del poeta una capa, y de su capa un sayo?

Mantúvose Rueda en el género cómico, en su doble faz de poeta y de intérprete, sin lo cual no representara, como representa, el arte popular, que ejercía ambulando por aldeas y villas, plazas y corrales, atrios y mesones, siempre con sus cuatro mantas, no siempre palentinas, sus *burros* y tablones, para dejar, por su ingenio solito, con tanta boca abierta á cuatro jornaleros *entelleridos* y *atordecidos* que, al decir de Sepúlveda, quizás no habrían visto en su vida el peine ni el agua del río, y á cuatro aldeanas *desambridas*, tragantonas y sucias; todos con los pelos erizados y el intelecto romo (1).

Así, en el *pasillo* y en la interpretación de tipos populares, obtiene sus mayores triunfos; y para convencer á tal público, ¿qué remedio, sino el de presentarle (dentro de las convencionales exigencias de las artes escénicas) la imagen viva de los caracteres que el mismo público conoce como suyos?

No se niegue, por esto, que el ingenio del graciosísimo *representante* no tuviese mayores excelencias. Está probado que tuvo que mostrarlas, ya interpretando sus comedias (en las que sigue la dirección novelista de Naharro, y que abundan en lances, cuya falta de verosimilitud no puede disimular sobre las tablas sino el talento cuidadoso de un verdadero Director de escena), ya representando creaciones más serias, como la que el Sr. Cañete dice que ejecutó, sin duda, entre los dos coros de la Catedral

(1) *El Corral de la Pacheca*, por D. Ricardo Sepúlveda.

de Segovia. La flexibilidad es condición de eximio comediante, como él era, y harto exigida por los Españoles á sus actores más queridos y más excelentes.

Ni tampoco ha de creerse, siguiendo á Cervantes y al donoso y desenfadado Agustín de Rojas, aquello de los dos costales y cuatro pellicos que, amén de sendas barbas y una manta y una vihuela, componían en época de Lope de Rueda, según éllos, todo el arreo *escenoplástico;* ni que él fuese quien la sacara de mantillas; pues ya el crítico citado puso todo ello en su lugar, mostrando que antes de Rueda, y en su tiempo, efectuáronse representaciones aparatosas en Sevilla y en otras ciudades; que el teatro profano procuró, como era lógico, emular la opulencia que el religioso desplegaba en ciertos días solemnes, y que las mismas comedias de nuestro actor no pudieron ser representadas por él en las condiciones en que *El Caballero del Milagro* (1) y el autor de *El Ingenioso Hidalgo* colocan al teatro de entonces.

Mas lo dicho no pugna con lo afirmado arriba, y no creo que éste ni aquél se equivocaran mucho en cuanto á la condición general del arte escénico; porque lo que es en las posadas y en las cuadras y en las plazuelas de los pueblos, maldito el decorado ni la propiedad indumentaria ni el arreo lujoso (relativos y todo) que pudo encontrar el Sr. Cañete, aunque hubiese revuelto todas las bibliotecas del

---

(1) Así llamaban al cómico Agustín de Rojas.

mundo; y contentáranse los cómicos, á la sazón, con hacer mutaciones hórridas con las sábanas de la cama, cuando las hubiere recién lavadas (1).

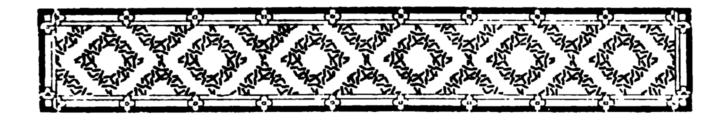
No hablemos, pues, del Rueda que, con opulencia relativa (pero muy relativa), da una función en la Catedral de Segovia y hace comedias en el *estrado* de algún grande; que habiendo hecho cosa parecida los cómicos desconocidos que pudieron representar las obras de Naharro, los entremeses y las farsas de Lucas Fernández, y habiendo hecho otro tanto Alonso de la Vega, Cisneros, Navarro el de Toledo, Avendaño y muchos más, anteriores y posteriores, poca significación alcanzaría Rueda como actor, mientras no pudiera demostrarse que en tales representaciones trajo algo nuevo á la Declamación. Consideremos únicamente al Rueda original, al del *pasillo* cómico, al que no plagia argumentos italianos, al que, *como representante, simboliza la manifestación popular y naturalista de la Declamación española.*

Verdad es que tal naturalismo no traspasó los límites del género á que, por temperamento y hasta por imposición del gusto popular, se dedicaba. Ni siquiera sospecharía el batihoja y sabroso macareno el artificio que, andando los tiempos, reclamó la tragedia; porque la española, la de formas populares y romancescas, iniciada en Cueva y en Virués, seguida por Cervantes y por algún otro y luego en-

(1) Sepúlveda (obra citada).

tronizada con Lope, Calderón y su escuela, pero confundida con el drama y con la comedia (con cuyo nombre se bautizó todo generalmente), se declamaría por instinto y ni más ni menos que como cualquier otra composición escénica, aparte de la natural diferencia del tono y de la acción, á que espontáneamente condujesen los versos. Y en cuanto á la tragedia *pseudo-clásica*, ni se escribió en tiempo de Rueda para representarse (así lo dice Ticknor), ni hubiera gustado el público de lo que tan poco le interesaba y entendía, ni las de Lupercio de Argensola (que asegura Cervantes haber sido puestas en escena con éxito fabuloso) pudieron declamarse sino como Dios y el consueta dieran á entender á los pobres cómicos, sin antecedente alguno nacional que les diese idea de la interpretación artística de trágicos horrores, á patada por coma, á lágrima y suspiro por verso de once sílabas, y á *desplante* por punto; que aun siendo esto así, vino todo mucho después de *Las aceitunas* y de *Las calzas nuevas que se usan agora*, y vino de Francia, de donde, según se verá, llegó siempre lo bueno para nosotros; por lo cual Lope de Rueda no lo vió, ni falta que le hacía.

Cumplida estaba su misión con retratar, como actor naturalista, el tipo humano en sus relaciones exteriores con la Naturaleza, sin pasar las lindes del género cómico.



XXIV

Pero viven las grandes pasiones y los grandes caracteres del drama y la tragedia, ya en regiones más altas, ya en otras más profundas que la superficie en que se mueven los vicios y las costumbres retratados por la musa cómica; y si es difícil trasladar al lienzo el rostro humano y el semblante de la sociedad, es trabajo de titanes del arte el viviente retrato de las almas, reproducción espiritual de nuestra vida. No estando tan visible el modelo, fácil es el extravío de la fantasía, que si mirando á las alturas del pensamiento lo ve lleno de pompa y de colores, en asomándose á los abismos de la conciencia, parécenle más tenebrosos y poblados de los monstruos de la imaginación.

Así se extraviaron los dramáticos que siguieron á Rueda, saltando los diques que pudieran haber detenido la inundación. Y si los comediantes posteriores al artífice de Sevilla no se hubieran alejado tanto de la fuente de la verdad inspiradora, arrebatados (como no podía menos de suceder, conocida su postración intelectual) por el vuelo de nuestras águilas del drama, no hubiéramos necesitado los Españoles que la reforma del cordonero de Cartagena tuviese que venir, dos siglos después, atravesando el Pirineo, ni que el estandarte *romeyano*, cinco lustros más tarde que la revolución del *cómico de nieve*, tenga que ser todavía defendido á sangre y á fuego por la crítica contemporánea contra las invasiones bárbaras de los que aun gritan y manotean como epilépticos en el escenario. ¡Como que el grande Isidoro no es otra cosa que el Rueda de lo trágico, y el intérprete de *El hombre de mundo* es el Mayquez de la comedia y del drama de nuestra época, siempre salvando la diferencia de los tiempos!

Aquel sacudimiento de la escena fué, no obstante, la rebelión de lo nacional y lo romántico sobre lo canonizado y lo retórico; rebelión triunfadora que contó con iniciadores insignes y cuya bandera enarbolaban nuestros grandes *románticos-clásicos* (que dice Clarín) Tirso, Rojas, Alarcón, Moreto, etc., y la musa calderoniana, sobre todo: estatua colosal alzada sobre el capitel de aquella columna de fuste altísimo y soberbio, que se llamó Lope de Vega.

Y aquella dramática que viene arrollándolo todo,

no sin envolverlo en la pompa lírica del verso castellano, y que, con rarísimas excepciones, reproduce constantemente un solo carácter, el carácter español de aquellas dos centurias, no podía engendrar sobre las tablas otros intérpretes que actores románticos, sólo disciplinados, tal vez, por un empirismo convencional que, á fuer de españoles y de comediantes, dejarían detrás de las cortinas cuando se les pusiera en el entrecejo: recitadores de una declamación tan *lírica*, como imponían las exigencias de aquel verso, *cauce sonoro* (¡bravísimo, *Clarín!*) del torrente de nuestra poesía.

Los Figueroa, los Morales, los Prado, Rojas, Olmedo, Peñafiel, Garcés, Hernández, Cintor, Ortiz, y las Córdoba, las Bezón, Robles, Infante y las Coronel y Baltasaras, con tantos otros, representan este movimiento hacia la *lírica*, si bien habría algunos que, por la misma independencia á cuyo trono elevó el impulso romántico á la personalidad del sujeto del arte, no declamaran según era costumbre, sino que, dejándose guiar por el estro propio, iluminarían el decorado verso con matices de *naturalismo* en ciertos pasajes (que no abundan mucho en nuestro gran teatro), cuando la fuerza de la pasión y la energía de los movimientos del ánimo (no desfigurados ni ocultos por la opulencia del traje poético) llevaran al actor hacia la mímica y la recitación profundamente verdaderas, alejándole del lirismo calderoniano.

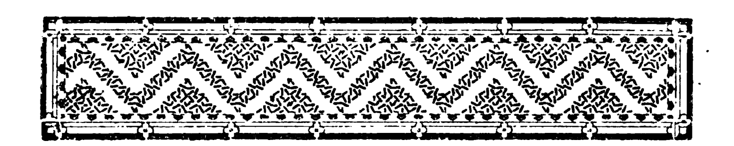
Por cierto que canturía tan halagadora y tan

rimbombante como parecen requerirlo nuestro idioma y nuestra fantasía, siempre llenos de llamas y colores, pero rara vez intérprete sincera de las ideas y de las vibraciones reales de la pasión, aquí en la vida terrenal y pedestre; lirismo tan seductor y falso como el cantar de la Sirena, ha de tener en pleno siglo XIX notabilísimo representante (1).

Pero, sin contar con la tradición *lírica*, ¿existe alguna otra causa poderosa para que el *personaje* no acabara de desligarse por completo de la manera de ser de su interpretador, que, lejos de desaparecer, seguía pareciendo en las tablas; que, en vez de *representar*, continuaba *presentándose* al público siempre con el mismo tonillo, más ó menos halagador, pero propio del cómico; siempre con gestos y con movimientos peculiares de su propia manera de manifestar su modo de sentir, traducido en verso por el autor dramático?

Busquemos tales causas en la índole del carácter nacional y en la del gran teatro que lo reproduce. Siento repetirme para ello; pero ni los ahogos de mi profesión me consienten espacio para decir en otra forma lo que dije en tiempo no lejano, ni el humilde discurso mío, de cuyos parrafazos lo copio, es conocido, sino de D. Marcelino Menéndez Pelayo, única personalidad literaria que tiene la benevolencia de escucharme y el único en España que lo lee todo.

(1) ¿Tendré que repetir que me refiero á D. Rafael Calvo?



XXV (1)



El espíritu de libertad conquistadora, la manifestación nacional y romántica del carácter de los Españoles, de su fé religiosa, de la galantería proverbial y del honor inviolable de los castellanos indiscutiblemente constituyen la mayor grandeza del teatro de nuestra patria.

Nuestros soldados habían conquistado el mundo antiguo, y no cabiendo en él nuestras orgullosas ambiciones, se descubrió otro nuevo al otro lado de la tierra conocida y en la región más inexplorada de los mares: y era preciso que este carácter emprendedor y aventurero, esta nacional arrogancia, esta

---

(1) De *La prudencia en la mujer*, comedia de Tirso de Molina, refundida en cuatro actos y precedida de un *Discurso*, por Enrique Funes, segunda edición. *(Santa Cruz de Tenerife. 1889.)*

expansión de nuestro espíritu, lleno de gloriosas aspiraciones, se reflejasen en la pintura que de sus contemporáneos sabe hacer el artista más universal de todos los artistas, el que puede explorarlo y dibujarlo todo y hacerlo sentir poderosamente; mundo material, mundo social y mundo psicológico: el poeta.

Y para lanzar sobre aquellas mal unidas tablas y encerrar entre aquellas cuatro mantas, primero, y cortinas de seda apolillada ó damasco descolorido, después, las palpitaciones de aquella vida que vivieron entonces los españoles, y para explicarse de la misma manera, hasta con la hiperbólica hinchazón y el conceptuoso discreteo, que tan bien sentaban á la opulentísima riqueza del idioma, á la imaginación y nervio meridionales y á los que habían hecho de la galantería casi una fe y del código del honor un ídolo sacratísimo é inviolable; para retratar con belleza y fidelidad todo aquello, era necesario á los dramáticos de aquella época, ante todo y sobre todo, ser españoles.

Y por eso no son imitadores de teatro alguno, ni toman más elementos extraños que los puramente accidentales desde el punto de vista de la forma exterior, y que, si bien de otras literaturas, habían tomado ya carta de naturaleza en nuestras manifestaciones artísticas, como el verso endecasílabo, por ejemplo, que usan, después de todo, con indiferente parsimonia. Ellos se inspiran únicamente en las tradiciones de su tierra, en lo exclusivo y propio de su

sér y del carácter español, en el espíritu nacional, indígena, libre de toda traba y de toda influencia extranjera; independiente, en fin; en fin, *romántico* (1).

Los acentos de libertad y de españolismo son, pues, las notas dominantes de este admirable y rico poema sinfónico, que, entonado por nuestros grandes dramáticos, escucharán absortas las futuras generaciones. Si en la bandera española se reflejaba siempre el sol, el de la inmortalidad, que no tiene ocaso, alumbrará eternamente el teatro de nuestra patria. Y si los tercios y los aventureros españoles conquistaban la tierra, los autores cómicos, sus contemporáneos, exploraban hasta las más ignotas regiones del mundo psicológico, marcándolo indeleblemente con el sello propio del poeta y con los castillos y los leones y las barras y las cadenas y el manto imperatorio y la corona de su escudo nacional. Abrieron así las sendas más desconocidas para llegar á la región luciente de la belleza artística, y hoy no hay escena de la vida, ni lucha ni conflicto humanos que no hayan sido retratados, ni acaso hay problema religioso, moral, psicológico ó social que no haya sido planteado y aun resuelto, bajo cualquier forma, por aquellos conquistadores de ese mundo lleno de grandes luces y de grandes tinieblas,

(1) Es claro que no me refiero á los retrocesos hacia el *clasicismo*, salto atrás de los eruditos, siempre arrebatados por las olas de la muchedumbre, de cuya savia se alimenta el árbol frondoso del teatro, espectáculo y espejo de la gran multitud.

de verdades clarísimas y de misterios incomprensibles, hasta entonces casi inexplorado, que se llama el corazón del hombre, eterno protagonista del trágico poema de la vida mortal. Allí donde se escucha un gemido, donde resuena una carcajada, donde brota una lágrima, donde vibra un acento de venganza; allí donde hay una virtud que enaltecer ó un vicio que fustigar, una esperanza en cuya áncora salvarse y una fe á cuya cruz echar los brazos; allí donde quiera que sea, sin excepción de épocas ni regiones, que haya algo que pensar, algo que sentir, algo á que aspirar, allí, para recoger todas estas lumbres y todas estas reverberaciones de la escena humana, colocan aquellos portentosos ingenios españoles los espejos ustorios de su regia fantasía, para encender en su foco abrasador todos los corazones, y para que la posteridad admire, detrás de ellos, por medio del fenómeno de *reflexión* más admirable y más sencillo, la gentil y ardiente imagen de su belleza soberana

Era lo singular y misterioso de aquel teatro, que retratando lo propio de la edad y de la región en que brilló, era también reflejo de lo que es perdurable en el alma humana: el carácter podría ser español solamente, el hombre podría ser ataviado á usanza de Castilla; pero la pasión y el vicio, el delito y la virtud se alimentaban de lo que es eterno en el humano sér.

Todo, la historia antigua y la historia moderna, la leyenda tradicional y el suceso corriente, lo más

ideal y fantástico, lo más bufo y lo más grosero, el hombre de esta ó de aquella parte del mundo, de estas ó las otras costumbres todo cabía allí, con tal de que vistiendo *trusas* y ropilla y pendiente del talabarte la toledana, llegase en figura de galán español del siglo de oro, hablando pomposo castellano, y pasara bajo la cruz de las espadas y las picas de nuestros tercios victoriosos, jurando los pendones nacionales.

¿Qué importa traer al escenario del Corral de la Pacheca al Príncipe polaco, al Tetrarca de Jerusalén, al Caudillo israelita, al Monarca vencedor de la gran Zenobia, al Amante de Jimena, al Rey valiente y justiciero, al Veinticuatro de Sevilla? ¿qué importa presentar sobre las tablas todos los Santos de la Corte celestial, y sobre los carros de los *autos* todos los símbolos, todos los misterios y todas las alegorías del Catolicismo? Éstos habrán de ser perfectamente comprendidos; y aquéllos, por la mágica voluntad de público y autores, habrán de adelantar, mal que les pesare, quién dos siglos, quién diez y seis, y quién muchos más. El varsoviano Segismundo, encadenado á su destino como á la roca Prometeo, hará á los cielos aquellas súplicas, que parecen recriminaciones, primero, y blasfemias después, dejando ver bajo el pellico de algún zagal de entonces las calzas de velludo y los gregüescos acuchillados. Herodes discreteará sobre su amor á Mariene, y dejará oir los bramidos del monstruo de sus celos, no bajo las arcadas del pórtico ni recostado

en el triclinio allá en su palacio jerosolimitano, sino cerca del dosel que engalana el puesto del corregidor en el mismo proscenio, y haciendo gala de sus zapatos con hebillas, de su ferreruelo galoneado y de su valona de encajes ó de su gola de canjilones. Judas Macabeo, dando de mano á los marciales arreos del pueblo escogido, después de conceptuosos alardes de arrogancia genuina y solamente española, se batirá con broquel toledano, cota de Milán y tizona de marca y del *perrillo.* El emperador Aureliano, al entrar en Roma, con la Reina de Palmira, casi unciéndola á su carro de triunfador, saldrá sencillamente por entre dos cortinas del fondo, y acaso descubriendo al guitarrista, que con otros músicos y cantantes ve la función por entre los agujeros de la colcha ó de la manta; lucirá el capacete y la coracina de los tercios y las mejores galas y las botas más campanudas, que el comediante que lo represente haya podido adquirir de algún hidalguillo, amigo suyo; y será recibido, sobre todo, con redoble de cajas y salva de cañonazos, como se pudiera recibir á S. M. el Rey Don Felipe. Cid Rodrigo de Vivar enamorará á Jimena como el amador más galante de los galanteadores de las Platerías, presentándose con el lindo traje de los más elegantes lindos de la Corte. Don Pedro I de Castilla, con pistolete al cinto y chambergo de plumas, hará justicia al Rico-hombre de Alcalá, dándole de cabezadas contra la cortina, que para aquellos perspicaces espectadores era lo mismo que los macizos muros

del magnífico alcázar de Sevilla. Sancho Ortiz de las Roelas reñirá con Bustos Tabera, y daråle muerte, merced á alguna estocada aprendida por el cómico, su intérprete, en casa del famoso esgrimidor Narvaez ó en algún escarmiento que, jugando *la negra* (1), recibió de la dura y hábil mano del mismísimo D. Francisco de Quevedo, tirador magistral de *negra y de blanca;* y el arcángel San Miguel y el demonio y santos y condenados, ya sobre tablados construídos de improviso en las calles y en los patios de las posadas, ya sobre el bastidor de una carreta, declamarán los autos y los *entremeses* y las comedias religiosas en que santos y santas se enamoran discreteando á la castellana, y se desafían como hidalgos al uso, arrojándose como imprecaciones y amenazas décima sobre décima; ostentando, es verdad, el arcángel alas de cartón pintarrajeadas y adornadas acaso con plumas de gallina, cuernos de cabra y rabo de papel ó de orillo Lucifer, los bienaventurados y los santos limbos de alambre y báculos de caña, y abigarrado rostro los condenados; pero todos ó casi todos con trusas, capotillos, sombreros de faldas, botas de gamuza, estoque oblicuo y daga en la pretina (2).

---

(1) Espada con botón que á la manera de nuestros floretes servía para adiestrarse en la esgrima.

(2) Algo hay en esta cláusula, que aplicado al arte de la declamación teatral, en cuanto á cosmética, indumentaria y escenografía, no resulta de rigorosa exactitud, en aquel tiempo, respecto de la corte y de poblaciones como Sevilla, Valencia, Barcelona y Valladolid, por ejem-

¿Qué tenía de particular que una escena aconteciese en una selva de las cercanías de Roma y en

---

plo, donde en los días del Corpus se desplegaba, relativamente, gran magnificencia, y se hacían costosos preparativos para representar los autos en las calles con fastuosa pompa. En los *particulares* (voz del *ejercicio* aplicada á las representaciones que se verificaban en el palacio del Rey, en la morada de los magnates, en los conventos de frailes y hasta en los de monjas, según Bretón declara en su estudio sobre Declamación), también se ostentaría cierta dispendiosa suntuosidad, y en vez de mantas ó cortinas, cómo único decorado, adornarían el palco escénico ricos tapices, escaños y taburetes de talla para los *galanes* y cogines para las *damas* de la comedia. Quizá Cosme Lotti ó algún tramoyista ó pintor de su renombre harían el asombroso milagro de alguna mutación, allá en el último tercio del siglo XVII, y hasta algún mamarracho en los telones, cuando los hubiera; que ahora no tengo presente de qué año datan. Tal cual compañía, en tal cual ocasión, y acaso en determinados *personajes*, vestiría las obras con lujosa, aunque paracrónica indumentaria; y en las capitales citadas, y aun en otras donde un concejo ó una cofradía tuviese propio ó arrendado un corral, ó dígase teatro, se representaría, por azar solamente, en los mesones y en las plazuelas. Mas, aparte de que no han de tenerse en cuenta las excepciones, cuando á grandes pinceladas se boceta el cuadro de la escena española durante una centuria y en su aspecto general, si se para mientes en que las innumerables compañías de cómicos ambulaban por todas partes para representar hasta en las aldeas; que archivo, vestuario, decoraciones y guitarra, y aun tamboril para llamar á la gente, *autor* (el de la tropa cómica), *damas* y *galanes*, *barbas* y *bobo* (léase *gracioso*), todos y todo tenían que caber en un carro, y que, á creer á Bretón de los Herreros, ninguna mejora esencial lograron los *teatros-corrales*, desde el punto de vista arquitectónico, durante todo el siglo XVII ni en casi los dos primeros tercios del XVIII, fácil será comprender que no está fuera de razón lo dicho en el texto.

«Al perfeccionamiento del teatro práctico—dice el insigne autor cómico mencionado, en su admirable opúsculo sobre Declamación—se opusieron en mayor ó menor escala las causas siguientes: la falta de coliseos fijos y, aun después de haberlos, su mezquina é imperfecta construcción; la mala organización de las compañías y escaso número de sus individuos; la ausencia de toda policía y buen orden en los espectáculos escénicos; la condición legal de los actores; las relaciones sobrado fami-

Palmira la siguiente, y que, sin el tiempo indispensable para correr una cortina ó un telón, fuera Aure-

---

liares entre los *mosqueteros* y los cómicos; la carencia de una acertada dirección de escena y de medios materiales para ella; la multitud de representaciones privadas con el nombre de *particulares:* los autos sacramentales; la falta de crítica literaria y, por último, la índole especial de la literatura dramática de aquel tiempo.»

Y en otro lugar, enumerando las varias causas que pudieron concurrir al mal gusto de nuestro teatro (y bueno será decir que el gran Bretón no se le declara muy afecto), cita «la infinidad de comedias y autos que pusieron en acción los misterios de nuestro dogma religioso, y las vidas de todo género de santos, patriarcas y profetas, vírgenes y ermitaños, mártires y confesores, no sin mezclar lo cómico con lo trágico, y lo místico con lo profano.»

Dice Sepúlveda en su *Corral de la Pacheca:*

«Á los que defienden, por alarde de saber, que nunca fué telón urbano ni campestre del escenario el costal ó la manta vieja, de que hablan muchos escritores, nos permitiremos decirles que hasta el año de 1661, en que se nombró inspector superior de las representaciones teatrales de Palacio al Marqués de Heliche, y al Duque de Medina de las Torres de las del Buen Retiro, pudo tenerse idea exacta de las colgaduras de percal ó damasco, mas no de la perspectiva teatral ni de la verdadera decoración escénica.»— El público por su parte no exigía más...»—«Hágote mesón ó iglesia, decía mirando á cualquier lienzo, y si hay sol, que salga por el techo. .»

Bueno será advertir, para quien Sepúlveda no sea autoridad, que casi todas las noticias del libro, según nota de su página 40, están tomadas del *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, por D. Casiano Pellicer, año de 1804: de D. Leandro Fernández de Moratín; de las *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*, formadas en 1785 por el corregidor en Madrid D. José Antonio de Armona, y del *Origen del Teatro Español*, por D. Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra, primer actor del teatro de la Cruz á principios de nuestro siglo.

Véase, sobre toda otra obra, el opúsculo acerca de nuestra Declamación, ya mencionado, del eximio Bretón de los Herreros.

liano aclamado en la primera Rey de reyes, y en la segunda se encontrase como por cosa de hechicería ya en Oriente con sus victoriosas legiones, presentando la batalla á la soberana Zenobia? Qué importaba que el Tetrarca se trasladase de Menfis á Jerusalén en un segundo, sin más explicación de tal prodigio que una ligera indicación en el diálogo, ó la reina voluntad del autor, que podía manifestarlo ó no, según su antojo? ¿Qué puede decir nadie en son de protesta, si el niño rey Fernando IV tiene tres años en el Palacio de León, y, pasadas unas pocas horas en que se traslada la escena como por encanto á la quinta del Infante Don Juan, se presenta como espigado mozo de diez y siete abriles? ¿Qué extraño es que en cierta escena de no sé qué comedia famosa conversaran los personajes andando toda una calle (cosa, por otro lado, naturalísima en la realidad, si en el arte no), dejando á la comprensión sutilísima de aquel incomparable público (como quiera que dichos personajes no recorrían apenas tres metros cuadrados en el proscenio), suponer que el arroyo y los edificios iban pasando lentamente por delante del corregidor y de los espectadores? ¿Qué importaba todo esto, si, bien mirado, no significaba otra cosa que ráfagas de libertad, descogiendo el estandarte de la independencia que aquellos grandiosos poetas arbolaron junto al de su patria?

Europa, Asia, África y América, todo cabía entre aquellas cortinas colgadas con hilo bramante y

con cuatro listones mal acepillados: de todas maneras la decoración no había de variar en lo más mínimo. Aconteciera la acción donde al autor le viniese á las mientes, ni el corregidor ni los alguaciles habían de moverse de su silla y su dosel, ni el apuntador había de dejar de estropearlo todo cuchicheando insoportablemente detrás de una cortina lateral (1), ni el músico había de privarse de templar la guitarra detrás de la del fondo (2), ni los *mosqueteros*

(1) Por la precipitación y el ahogo con que, á causa de mis trabajos profesionales y de mi temperamento, rindo culto á estas aficiones literarias, no tengo presente dónde he leido que el apuntador en aquella época ejercia su arte colocándose detrás de una de las cortinas laterales; y de que lo estropearia todo, no quepa duda, pues aun hoy, y á pesar de la *concha*, acontece lo propio. Cuándo ésta se introdujo nunca lo supe, y cuándo desaparecerá en España, ignórolo también.

(2) Esto del guitarrista detrás de la manta ó de las cortinas del fondo pugna al parecer con lo que dice Cervantes en el prólogo de sus últimas comedias,—«El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte á otra, que hacia lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos cantando sin guitarra algún romance antiguo.»—Y algo más adelante añade:—«Éste (el Nabarro ó Navarro, cómico toledano, distinto de su homónimo el autor dramático) levantó algún tanto más el adorno de las comedias, etc., y sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público. Inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está agora: (y esto es verdad que no se me puede contradecir, etc.)»

En primer lugar, habla, no de músicos instrumentistas, sino de cantantes á *palo seco* (creo que es voz del *ejercicio)* sin acompañamiento alguno, ni el de la clásica guitarra; y luego dice que Nabarro sacó esta música al teatro público; y de haber guitarristas, como luego los hubo, con la música y los cantantes saldria la vihuela: pero tómese lo de *teatro público*, no por el patio, sino por el tablado en que se representaba; y

ni la *jaula* ni los *aposentos* ni las *galerías* dejarían de sustituir con su inteligencia lo que faltase,

---

es lógico que si los músicos cantaban y tocaban al comenzar la función y en algún *entremés* y en las tonadillas y bailes, se acomodasen detrás de las mantas ó cortinas (luego bastidores) para ver la comedia y librarse de los tronchazos, si ésta no era del agrado de la soberana *mosquetería:* y como para los músicos no hay nada ante su arte, y todas las demás les parecen solemne pasatiempo, no es preciso ir muy lejos para creer que el guitarrista, aun en la escena más interesante, como no lo fuese tanto para él, y como tuviese que acompañar luego á los cantadores, no se privaría de templar el *arpa*.

En segundo lugar, y en cuanto á las tramoyas sorprendentes de que parece ufanarse el inmortal Ingenio haber sido introducidas en el teatro de su tiempo, ¡perdone su imperecedera memoria!; pero por lo copiado en las notas precedentes puede congeturarse el *sublime punto* de perfección á que llegarían en la escena las nubes, los truenos, los relámpagos, los desafíos y las batallas. Podrían estar, y lo estaban seguramente, en las comedias; ¡pero lo que es en la ejecución!

En cambio, el eminente literato D. Manuel Cañete, juez competente, sobre todo, en cuanto hace referencia al arte dramático (creo que bajo todos sus aspectos), confórmase con ello, pugnando á mayor abundamiento con un párrafo anterior, que en el citado prólogo á sus comedias escribe Cervantes, y que por ser conocidísimo no se copia aquí; es en el que dice que el aparato de un autor de comedias por aquel tiempo cabía en un costal, y sigue hablando de las condiciones en que estaba el teatro. En el admirable estudio que acerca de Lope de Rueda publicó el mencionado crítico en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, correspondiente á 1884, con gran copia de razones declárase contrario no sólo á lo que Cervantes en algún párrafo nos dijo, sino á lo que aseguran el desenfadado comediante Agustín de Rojas *(Viaje entretenido)*, á quien Bretón llama *verídico*, y el poeta cordobés Juan Rufo *(Alabanzas de la comedia)*; todo creído como artículo de fe por Moratín, Lista, Martínez de la Rosa, Pellicer, Bretón de los Herreros y tantos otros. Noticias adquiridas en su verdadera fuente por el sagaz y profundo literato, el descubrimiento y la lectura de obras dramáticas anteriores á Rueda, las condiciones de cuya representación habían exigido aparatos escénicos relativamente de grande importancia: *el testimonio*

ni de comprender, por la costumbre de asistir todas las tardes al corral, todo, absolutamente todo lo que el autor había elaborado con la inspiración más libre y espontánea que conocieron siglos.

Aquel especial culteranismo, que no era precisamente el introducido por Góngora, gran infestador de la lírica, asesino del ingenio propio, sino el extraño *hiperbolismo*, que según el *insigne* maestro Gil de Zárate comenzó á manifestar Rojas Zorrilla en la dramática, separándose el primero de la sencillez *lopeyana;* aquella dicción metafórica, en que el lenguaje figurado y simbólico sustituía á la significación directa, era tan corriente, y hasta se había hecho tan familiar, que, así como de industria y á sabiendas, hacían los poetas que los personajes de sus obras se explicasen de aquella suerte; y lo que hoy es para nuestros públicos incomprensible, y por lo defectuoso insoportable, era entendido á la primera audición y á las mil maravillas por las muje-

---

irrecusable, aunque desconocido (son sus frases), de un poeta cómico sevillano anterior á 1547, y, sobre todo, la investidura de autoridad que al Sr. Cañete le concede el talento, y el polvo á que las opiniones vertidas en su estudio reducen lo que dejo afirmado, me enmudecen y anulan; y remito al lector á los autores que para él tengan indiscutible competencia.

Pero conste que las comedias de la primera mitad del siglo XVII exigen mutaciones y aparato que es un placer, y tenían que contentarse con las cortinas... y gracias que los cómicos de huelga y el guitarrista y algún lindo que entrara en el vestuario de las comediantas ó de las bailarinas no les hubiese hecho alguna gatera para ver la función, como se hace aún con los telones por motivos análogos.

res del gallinero, por los *desvanes*, por los *bancos* y por la *Infantería española* (1).

Todo cabía allí, menos una figura; no por casualidad extraña sino por consagración verdadera, en todo el teatro español, según observa con cierta cómica purilidad el graciosísimo Bretón de los Herreros ¡no hay una sola madre! (2).

Y todo tenía que ser muy español, vestir á la española y hablar y producirse como los Españoles; y aun lo que de suyo lo era, tenía que adaptarse á la manera, al lenguaje, á la costumbre y á la moda de aquella época, y así el decorado, el carácter, la cosmética y la indumentaria tenían forzosamente que ser paracrónicos, excepción de los que constituían el ornamento de las comedias de capa y espada, que fuera de la libertad ilimitada de los lugares de la escena, se acomodaban con exactitud á la usanza y á las costumbres.

¡Y que emperadores y príncipes extranjeros, castellanos de la Edad Media y dioses mitológicos y el mismo Satanás en persona no se hubieran vestido á la española y no se hubiesen explicoteado en décimas á lo culto! ¿Para qué nació el autor entonces,

---

(1) Gente literata y tenida en gran predicamento niégalo rotundamente; pero en esto aténgome á Hartzenbusch, que me convence más. Véase el estudio que hace de Calderón en la colección de Rivadeneyra.

(2) «Apenas se halla una ni para un remedio en el inmenso archivo de nuestras comedias *famosas.*» (*Progresos de la declamación*: Bretón de los Herreros). La Doña María de Molina de *La prudencia en la mujer* quizá sea la única excepción.

aun llamándose Lope, Rojas, Calderón, Tirso, Vélez de Guevara, Moreto ó Guillén de Castro!

Entonces, las llaves que las abonadas de la *cazuela* llevaban á prevención, y como á cuenta de la silba, hubiesen comenzado la más estrepitosa que nunca ensordeció los oídos mosqueteriles; el atronador pataleo de *bancos y otras personas* hubiera levantado en las galerías la más agarrotadora polvareda; alguna cáscara de naranja y otros excesos del puesto del *alojero* hubiesen llegado, dando volteretas por el aire, hasta las mismas narices del corregidor presidente; y el menestral Maese Sánchez, prez y honra entonces de la gente zapateril y de la valerosa *mosquetería*, y que silbaba una comedia de Calderón, ó la sacaba en triunfo, con la misma frescura que si se tratase de echar á los zapatos del autor unas medias suelas claveteadas (también sabía hacerlo con igual maravilla), habríase llevado á la boca sus dos manazas llenas de las negras señales que, al tirar de los cabos, le dejara la pez, y juntándolas como quien ha de decir *Dóminus vobiscum*, diera con largo y agudísimo chiflido ánimo mayor al alboroto, haciendo sonar después tal exclamación en escala cromática descendente, que para el autor de la comedia no sonara más pavorosa y más terrible la bocina tremenda del Ángel exterminador.

No todas las comedias eran representadas entre las cuátro cortinas de los corrales de la Pacheca ó de la Cruz, pues algunas obras del poeta regio ú oficial D. Pedro Calderón, escritas con objeto de-

terminado, fueron interpretadas en escenarios flotantes en el estanque del Retiro y con singulares alardeos de magnificencia y ostentación, merced al hábil ingeniero escenógrafo y tramoyista Cosme Lotti, el cual no hallaba en las indicaciones de la obra nubes ni rayos ni luna ni sol ni selva ni palacio ni monstruo de fuego que no sacase con sorprendente exactitud. Pero ni esto acontecía sino por excepción y en dos ó tres fiestas al año, ni se contentarían el Maese Sánchez y sus mosqueteros, si acaso las gozaban de cerca, con recrear más los ojos que el pensamiento, ni dejarían, allá en sus adentros, de enojarse por la poca fe que el buen Cosmelot (1) tenía en la inteligente perspicacia de la *Infantería Española*, á quien él daba cocido y aderezado lo que ella podía hacer y saborear; y no necesitaban de la maquinaria ni de los telones del escenógrafo ingenioso para entender, á la primera salida de un personaje y á las pocas palabras que pronunciara, si la acción se verificaba en tal ó cual sitio; érales fácil adivinar hasta lo que el autor no dice al público por boca de los cómicos, esto es, hasta las acotaciones no ejecutadas con exactitud por ellos: y en viendo que salían *el Rey, el Infante y acompañamiento por una puerta*, ó sea por una de las aberturas de las cortinas, y *por la otra el Emperador, la Princesa y su Corte*, maldita la falta que les hacía saber que el poeta había añadido: *todos de caza;*

(1) Así nombraban comúnmente al ingenioso tramoyista.

porque así que veían en última fila el venablo de un escudero, ó escuchaban á alguno que hablaba como por incidencia de la fertilidad de aquellos montes, era adivinado el secreto con gran satisfacción de los asistentes, que ya se imaginaban yerbas y matorrales en el tablado, árboles corpulentos en el lugar de las cortinas y hasta caza mayor hacia la presidencia, aunque el alcalde y los corchetes fuesen tan buenos casados como Dios manda.

Y no se tenga esto por exageraciones; porque los más enrevesados conceptos calderonianos eran maravillosamente comprendidos sin reflexión (á que por otra parte no dan lugar los espectáculos escénicos) por aquel inteligente auditorio, que por espacio de mucho tiempo llevó el *alto nombre de Senado.* Extraño es hoy esto, cuando, para entender lo menos culterano de aquellos dramáticos y entrar por las encrucijadas de aquellos conceptos obscurísimos, ha sido menester que nos guíen y alumbren en la escena talentos luminosos (1).

No es probable que los más hábiles actores de aquellos siglos, y considerando que no han podido transcurrir los tiempos en balde para la declamación teatral, interpretasen mejor que nuestros contemporáneos aquellas producciones: razón para colegir con algún fundamento que todo era suplido por las rarísimas aptitudes del *colendísimo Senado,*

---

(1) Aludo á los cómicos exhumadores del teatro antiguo en nuestros dias: Luna, Romea, Matilde Diez, Elisa Boldún y Rafael Calvo.

que, en fuerza de afición desmedida y de costumbre, resultaba el público más inteligente que se ha conocido.

¿Y cómo no había de entender á Calderón—dice á este propósito Hartzenbusch—si entendía nada menos que á D. Antonio de Mendoza?

No piensa lo mismo el autor de *Marcela,* püesto que en el admirable opúsculo, repetidamente citado en este volumen, dice que mereció la aprobación del público de entonces el "sistema mímico declamatorio" de aquellos comediantes, "ni más ni menos que la literatura de que era intérprete"; pero "no porque la generalidad de los espectadores tuviese aptitud para dar su valor verdadero á la apenas interrumpida contienda de argucias y silogismos, prenda capital de los diálogos que oía; pues, al contrario, presumimos que de tales primores poco ó nada sacarían en limpio los mosqueteros."

Me voy con el restaurador de nuestro gran teatro. Aparte de que el público no se componía solamente de los que presenciaban la función en el *degolladero*, para mí no hay duda de que si Lope encerró bajo siete llaves las decantadas *reglas*, no fué, según él dice, por otra cosa que por dar gusto al vulgo, el cual, de no haberle entendido, pronto le hubiese desdeñado. Cierto que en el semblante del enorme poeta no brota la erupción gongórica, y es más fácil distinguir sus hermosas facciones; pero cuando el culteranismo y el conceptismo invaden la literatura, infestan también el diálogo habitual de

todas las clases; y como apenas hay dama ni caballero, dueña ni rodrigón, estudiante ni clérigo ni soldado ni menestral ni golilla ni prócer que, de no picar en poeta, no tengan sus pretensiones de explicarse á lo culto, resulta la cosa más corriente lo que, andando los tiempos, habrá de parecer enrevesado: Rojas y Calderón y tantos otros no son víctimas de la epidemia solamente, sino que se rinden á la usanza y alimentan con ella la imaginación de su pueblo. ¿Aquellos poetas lograban arrebatar á su auditorio? Pues eran entendidos á maravilla hasta por los que llama Sepúlveda "los arrogantes y orgullosos descamisados de los Tercios."

Era, sí, aquel teatro natural complemento de aquella época y de aquellos españoles; y si no maravilla perdurable, signo de grandeza eran las libertades de tan originalísimos poetas: y para considerarlas como atentados á la verosimilitud y al buen gusto, preciso es mirar el cuadro, en que se representa todo aquello, á la luz de dos siglos después, y aplicar el criterio de hoy á las cosas que fueron, en vez de iluminar el lienzo con la linterna mágica del pensador, haciendo cruzar otra vez por detrás de la lente las figuras que pasaron cincuenta lustros há.

Pienso, no obstante, que no fué nuestro magnífico teatro propio trasunto de la realidad de las costumbres, aunque ellas resulten, en ciertos detalles, reflejadas en él, como elementos que el poeta recoge, pero cuya combinación ideal y fantástica le pertenece por completo; que siempre fué más alta la

misión del arte que el retratar costumbres y ser escuela de ellas.

Con harto sentimiento mío manifiesto que voy en escasa compañía al afirmarlo (1): los críticos repiten sin cesar que nuestro gran teatro reproduce portentosamente costumbres y vida real (á pesar de su idealismo) de los españoles de aquellas dos centurias: los historiadores hablan de la relajación moral de los últimos tiempos de Calderón, reflejada en las obras dramáticas de tal época, y escritores de sin igual donaire y que no parece sino que vivieron entonces (D. Julio Monreal, por ejemplo), publican artículos que saben á rosquillitas de la Gloria, inspirados en el estudio nimio de tales costumbres, sin hacer una sola deducción que no tenga su origen en las obras de nuestros dramáticos (2).

Pero yo me acerco á creer que las exigencias del convencionalismo teatral (contra las cuales se protesta en vano, puesto que ellas mantienen vivos el espectáculo y la sensación, alimento del drama); la fantasía portentosa de aquellos poetas y la necesidad de combinar los lances de la fábula les obligaron á modificar en gran manera las costumbres de su tiempo, sacrificando no sólo la verdad sino la verosimilitud material á la verosimilitud que pudiera llamarse *lógica* (*moral* le dice Lista), á la realiza-

---

(1) Bretón de los Herreros (*obr. cit.*) es acaso el único que lo dice.

(2) *Costumbres del siglo XVII*, artículos publicados en la *Ilustración Española y Americana* por D. Julio Monreal. Se han impreso después en un volumen que no he visto.

ción de grandes bellezas poéticas, al vuelo de águila de aquella fantasía, á veces extraviada en alturas vertiginosas y, sobre todo, á la reproducción fidelísima y palpitante del espíritu de su nación; la más alta cumbre á que puede llegar el Arte. Para esto y para nutrir la imaginación meridional y fogosa de los espectadores, llena de crónicas y romances, de duendes y de encantamientos, de milagros de santos y de untos de brujas, de gigantes y molinos de viento, de leyendas y de aventuras amorosas, conquistas de imperios, países del oro, victorias de Gonzalo y empresas de Cortés y cruzadas caballerescas y románticas (vegetación de ideas y de sentimientos tan exhuberante como un palmar americano), era lógico traer al efectismo teatral lances imprevistos, intrigas curiosas y novelescos episodios, que la fuerza del talento de sus engendradores convertía en páginas vivientes del código del honor, de los artículos de la fe y de la lealtad y la galanteria de los Españoles. Y es claro que las comedias exigían, por ende, que las damas, sin acompañamiento de rodrigón, dueña ni paje, y no muy bien ocultas por el manto, fuesen, sólo con la criada, bien al río, bien á la iglesia, bien á casa de la amiguita; que rondaran las calles de noche, que metiesen al galán en su cuarto, que le visitasen en la posada en que vivía y que no apareciese una madre en casa alguna ni para un remedio: ya lo dice Bretón. Nada semejante podía existir en una sociedad en la que no se había introducido aún ni la *tertulia*, y cuando, al dar las

seis en invierno y las ocho en estío, se atrancaba la puerta, se rezaba el rosario, quedaban las calles como boca de lobo, y, en sonando la primer campanada de la *queda*, todos á cenar, haciendo colación, si era día de ayuno; á soplar velones y candiles, y.... ¡buenas noches! ¡hasta mañana, si Dios quiere!

Esto no es decir que no abunden nuestras rancias comedias en detalles pintorescos y de verdad pasmosa, cuando describen fiestas en el río (?), y cuando hablan de ciertas modas, satirizando su ridiculez.

Ni niego tampoco que el recato, la devoción y el recogimiento de las familias, sinceramente cristianas, dejaran de ser, en otras, antifaz de la vida suelta de la juventad, ni que las costumbres fuesen puras y sencillas, cuando sabemos cómo se quebrantaban los mismos deberes conyugales, cómo se profanaban licenciosamente los asilos de la virginidad, cuán procaces solían ser los galanteos, cuán escandalosos los procesos formados á comunidades religiosas de ambos sexos, como, v. y gr., el de las monjas de San Plácido, y á qué grado, á qué *sublime punto* llegaban el lujo y la ostentación de los poderosos, el insultante *engolamiento* de los privados, la emulación ridícula y desvergonzada de ciertos menestrales que vestían seda y terciopelo á semejanza de los próceres, la falta de respeto de los criados, que hasta llegan á dar muerte á sus altísimos señores, y el desenfreno general, causa de las contiendas de día y estocadas de noche y de la impor-

tancia que toma el tipo grosero del espadachín, matón y perdonavidas de oficio, deshonra de la época. La codicia sórdida, que vende cargos públicos; la gestión administrativa, en la que se malversan los fondos del Erario; la desvergüenza con que los Cabos del Ejército hacen figurar en revista multiplicado contingente de tropas, razón de la pérdida de muchas plazas, incomprensible, al parecer; el encumbramiento de los sandios y la proscripción de las grandes inteligencias, que claman varoniles contra las inmoralidades del Palacio, de la Corte y del pueblo; los raptos impunes, de hermosas comediantas, efectuados á presencia de sus honradísimos esposos por magnates desvanecidos, contra los que el mismo Rey es impotente; los funestos rencores políticos, que llegan á hollar las leyes de la naturaleza, cuando abren el abismo del odio entre los padres y los hijos; las mismas aventuras galantes del monarca, que representa con las cómicas y corre lances nocturnos con ellas, en desdoro de la Majestad; las conversaciones y sátiras en que se mezclan el nombre de la Jusepa Vaca, *dama* del *corral* con el de nobilísimos mancebos y con el de Morales, el histrión; el de Jerónima de Burgos, cómica, con el del Fénix de los Ingenios, soberano del arte, y el de María la *Calderona*, histrionisa, con el de Felipe IV el *Grande*, Rey de las Españas, el heredero de dos mundos, ¿dónde, dónde está reproducido todo esto en las comedias? ¿Á qué autor dramático se desterró, cuál fué encadenado por descargar el flagelo de Ju-

venal sobre las espaldas ó sobre el mismo rostro de aquella degenerada y nueva Roma? Quiñones de Benavente retratando las clases ínfimas, aunque su intención se dirigiese más al entretenimiento que á la sátira acerba, y el autor del *Quijote*, digno en sus ***entremeses*** de su fama póstuma (si bien los tontos de la crítica pretendieron negarlo), son, con algún otro de menos importancia, pintores fidelísimos de algún lado del semblante social. Alarcón, el gran Alarcón, de profunda tendencia docente y moralizadora, resulta mucho más universal que español, por la misma universalidad de las enseñanzas que le inspiran y que quiere inspirar á su pueblo, aunque siempre se separa algo menos que los calderonianos de la madre tierra. Pero los demás no retratan fielmente el rostro de su tiempo, ni había para qué, de cumplir tan grandes artistas la alta misión del Arte: la reproducción no de las costumbres sino de las ideas y de los sentimientos de todo un pueblo: retratar el espíritu.

En esto pienso así: convénzanme de lo contrario los que saben.

Oyendo estoy la natural protesta de algún erudito, que con fuerza bastante para separarse de la gran corriente que arrastra á los más entusiasmados hispanolatras, me recuerda con voz acusadora un admirable estudio del ilustre escritor D. Manuel Cañete (1),

(1) Almanaque de la Ilustración Española y Americana, 1884. *Estudios acerca de nuestra historia literaria. Lope de Rueda y el teatro español á mediados del siglo XVI.*

en el que no es difícil hallar demostraciones que pugnan, al parecer, con lo que, dejándonos guiar por el amor patrio, hemos dicho acerca de la fecunda originalidad de aquel teatro, que declaramos antes libre de extrañas influencias.

Entiéndase la afirmación en el concepto de que no fuimos serviles imitadores de teatro alguno, puesto que negar rotundamente el influjo de las literaturas extranjeras en la escena patria, tras de ser falso, en nada aumentaría nuestro orgullo nacional, que debe de consistir en habernos libertado, en el teatro sobre todo, de tales influencias con la independiente y genial inspiración que debimos á nuestro carácter, á nuestra fe religiosa, á nuestras tradiciones romancescas, á nuestro feracísimo suelo y á nuestro munífico sol.

Conformes vamos, pues, con el notable crítico en qué, "por virtud de las grandes conquistas del Gran Capitán y por las estrechas relaciones con la hermosa península italiana," seguimos sus corrientes, tomando de su teatro, en los comienzos del nuestro, algo del arte y de la manera de hacer; pero acomodándolo á nuestra propia índole de tal suerte, que, al llegar en pos de Lope de Rueda, en quien se ven manifestaciones de influjo tal, Lope de Vega, Tirso y el creador de Segismundo sobre todo, ya la paloma mensajera de Italia se ha convertido en águila caudal que alza su vuelo hasta las nubes con alas propias y aliento soberano.

Llévanos esta comparación, pues hablamos de

las grandezas, á considerar el gran defecto de la dramática de entonces.

Los arrebatos líricos de aquellos poetas inspiradísimos, cual ningún otro espontáneos y fecundos daban alientos y vigor al águila para volar sobre las nubes, sin comprender que así abandonaba la tierra, alimento el más nutritivo de la musa escénica.

Mirado así desde lo alto y de tan lejos el mundo terrenal, el águila podía abarcarlo todo con una mirada, pero no se detenía á sondear el corazón de un hombre: veía lo que es eterno en el alma humana, veía la pasión, acaso con todos sus matices, veía el pensamiento; pero siempre encerrados en un carácter que se reproduce constantemente, el carácter español y de aquella época: por excepción se halla un Segismundo, y aun éste, más que un carácter individual, parece el prototipo de esas rebeliones de la impotencia humana contra la ley fatal que nos encadena y el símbolo de lo fugaz de nuestra peregrinación en este valle.

No faltan allí, no, las pasiones humanas, como se ha dicho por algunos, ni faltan las escenas palpitantes de la vida ni mucho menos los caracteres de toda una época con todas sus ideas y todas sus aspiraciones y todos sus sentimientos y todas sus idolatrías: sobran acaso la *pasión* y el *tipo*; pero falta el *hombre*, falta el carácter individual, el mortal de carne y hueso, que, hasta en los momentos de la mayor exaltación, hable realmente,

como hablan los hombres en la tierra hoy, y, de seguro, como han hablado siempre (1).

Así lo pintó Rueda, y, al decir del insigne escritor mencionado, si los altísimos ingenios posteriores hubieran continuado por la senda trazada y no se hubieran dejado arrebatar por las alas de su fantasía, el teatro español del siglo XVII, con valer tanto, valdría mucho más de lo que vale.

¡Y es que el pintar al *hombre* estaba providencialmente reservado al ingenio más profundo de la

---

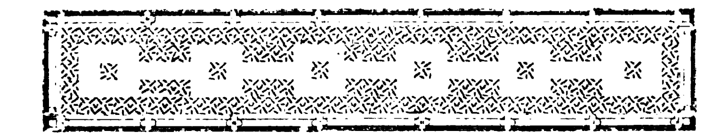
(1) Confieso que aquí, por mi desmedida admiración hacia el bardo inglés, dejéme llevar de cierto exclusivismo pesimista. El mismo Calderón, y Tirso quizá sobre todos los de su época en la pintura de caracteres, nos suministran excepciones tan numerosas y de tal importancia, que fueran grande parte á no conformarse con esta idea (reconocida por todos los críticos) de que en nuestro magnífico teatro, en su aspecto general, no existe el *carácter individual humano*. Viene **Segismundo** en compañía de los cuatro celosos de Calderón, **Herodes, Don Juan de la Roca** (*El Pintor de su deshonra*), **Don Gutierre** (*El Médico de su honra*) y **Don Lope de Almeida** (*A secreto agravio secreta venganza*); ahí están **Pedro Crespo** y **Don Lope de Figueroa** de *El Alcalde de Zalamea;* **Don García** en *La verdad sospechosa* (Alarcón); el **Infante Don Juan** y **Doña María de Molina** en *La Prudencia en la mujer*, y **Don Juan Tenorio** en lo más alto.

Pero admitidos como excepciones, compárense estos personajes con Otelo, Macbek, Hamlet, Yago y con casi todos los hombres de Shakespeare, y se observará en los primeros más galas, sin duda, pero menos músculos y sangre que en los segundos; en éstos más de verdadero y en aquéllos más de convencional; unos tienden al símbolo y al tipo, otros al sér y al temperamento; aquéllos están dentro de su época; éstos, dentro de su alma.

Los que tienen, sin dudarlo, más derecho á hombrearse con los del *bárbaro sublime*, Tenorio, Crespo, Figueroa y Segismundo, son las verdaderas excepciones.

Humanidad, al artista que más se parece á la Naturaleza por sus creaciones maravillosas: á Shakespeare!

Pero, entre su figura y la de Eskilo, levántase un augusto monumento que está formado por el sólido *pedestal* de nuestras tradiciones románticas, donde aparecen esculpidos Rueda, Encina, Vicente, Torres, Timoneda y Lucas Fernández; la *columna* de atrevido y altísimo fuste, imagen de la grandeza y la fecundidad, formando el contorno majestuoso de Lope de Vega; el ancho *capitel* que en esculturales actitudes ostenta las figuras del profundo y desenfadado Tirso, del sentencioso Alarcón, del arrogante Rojas, del ingeniosísimo Moreto, de Castro y de Guevara; y allá en lo más elevado, y casi perdiéndose en las nubes y rodeándose de estrellas, ¡la *estatua* meditabunda de Calderón!



XXVI

Aquel testimonio irrecusable, aunque desconocido, de que nos habla el académico D. Manuel Cañete, sospechando cada vez con más fundamento la existencia de un autor dramático anterior á Lope el de *Las Aceitunas* (1), fuera lógico que se nos presentase también en el arte de la expresión escénica, porque noticia alguna se tiene (que yo sepa) de los comediantes españoles contemporáneos de Juan del Encina y de Gil Vicente, así como de los que hubieron de representar durante los siete ú ocho lustros mediantes entre aquéllos y el autor de *Las Calzas nuevas*.

Indudablemente los hubo.

---

(1) V. la nota de las páginas. 245, 246 y 247.

¿Fundaré el aserto en las palabras de Rodrigo Méndez Silva, que en su *Catálogo Real de España* dice: "Año 1492: comenzaron las compañías á representar públicamente comedias por Juan del Enzina, poeta de gran donaire, graciosidad y entretenimiento, festejando con ellas á D. Fadrique Enriquez, almirante Castilla y á D. Iñigo Lopez de Mendoza, segundo duque del Infantado..." etc.? No; porque apenas hay quien ignore el corto alcance de tal afirmación, una vez probado, como está, que no hubo por entonces más de una compañía, la formada por el ingenioso servidor de los Toledo y de la Pimentel á cuya presencia representó también sus églogas, lo mismo que ante el príncipe D. Juan y aun ante D. Fernando el *Católico;* y habiendo de entenderse que tales representaciones, más bien que en público, verificáronse en privado, sin negar la asistencia en ellas de un número de oyentes aristocrático y selecto, que, en el mismo oratorio de los Albas, presenció algunas ejecutadas por el mismo Encina delante del *nacimiento* en Noche-buena y junto á las gradas del *monumento* en Pascua Florida. Pero es tal el ardor con que se apodera del ánimo la afición á las tablas, y tan arrebatadoras llegan á ser las emociones sentidas por quien, una vez subido á ellas, tembló con el primer escalofrío del gran arte de la expresión humana; tan decisivo tuvo que ser, por ello, el influjo del Prior de León, antes de partir para Roma y aun después de su regreso á España, que pronto cundiría el entusiasmo, haciendo populares

espectáculos tan seductores y convirtiendo el histrionismo en una verdadera profesión: así Lebrija en su *Artis Retoricæ compendium* habla de lo frecuentes que hacia 1515 se habían hecho las representaciones. No menos populares fuéronlo, sin duda, en Portugal, después de Vicente, de cuyos hijos es innegable la influencia no sólo en la práctica de su arte sino en el progreso de las composiciones dramáticas; porque de Gil, su homónimo y su primogénito, se sabe que las escribió; de Luis está probado que fué poeta distinguido y actor excelente, y de la hermosísima camarera de la infanta Doña María, de aquella Paula, la de la voz conmovedora, se tiene sabido que ayudó á componer dramas á su padre: ni deben ser tela de juicio los conocimientos prosódicos (tan indispensables á la buena recitación) adquiridos así en la lengua nativa como en el romance castellano por la graciosa y bella comedianta, pasmo un día de la Capital portuguesa; puesto que en favor de su pleito depondrá siempre su erudición políglota, bien mostrada en su *Arte del inglés y del holandés* (1).

Poco á propósito era el tiempo para dar pábulo

(1) Á pesar de la defensa de Sepúlveda (Don Ricardo, *Corral de la Pacheca)*, sigo creyendo con Fernández Guerra (Don Luis, *Vida de Alarcón)*, que D. Casiano Pellicer, el cual en su *Trat. hist.*, etc. etc., no acertó á componer la obra cuyos elementos había tan diligentemente reunido su padre, y que D. Manuel García Villanueva Hugalde y Parra *(Oríg., etc., del Teatro Esp., 1804)*, primer actor del teatro de la Cruz, han dicho (aquí en confianza) disparates de órdago. Confundiendo á los dos hijos varones de Gil Vicente habidos en Blanca Becerra, su esposa,

al arte escénico nacional. No era español nuestro monarca; entró en estos dominios hollando en el sepulcro del fraile conquistador de Orán la tumba de Castilla, sobre la cual alzó el suplicio de los Comuneros: venía vestido á la flamenca; cuidada la naciente barba rufa y cortado al rape el cabello, tonsura impuesta por cierta enfermedad cutánea (según se ha dicho), pero que llegó tácitamente á ser pragmática de la moda de entonces: apenas entendía el idioma; rodeábase de pompa de flamencos y de alemanes, y, lejos de alentar con su presencia augusta un espectáculo que había de llegar á ser la reproducción espiritual de los Españoles, rara es la comedia ó la *farsa* que escrita en lengua de Castilla pudo escuchar con gusto, mientras que no dejó de oir alguna en italiano en este mismo suelo, dando, según dió, entrada á los cómicos de aquella hermosa patria del Arte. Soñando, como todos los grandes guerreros y políticos, en la dominación universal, más que á ser mero espectador de ficciones escénicas, impulsáronle sus ambiciones arrogantes á ejecutar el primero de los papeles en la tragicomedia del mundo, haciendo retemblar la tierra bajo

llaman Luis á Gil, creyéndolo hijo único, autor de la tragedia *Los Cautivos*, militar en las Indias, donde murió (Gil), y editor de las obras de su padre, circunstancia que sólo en Luis concurre. Y añade Villanueva (y esto es lo más gordo) que, mordido de la envidia el gran dramático portugués por el éxito de aquel drama de su primogénito, envióle á combatir en tierras tan lejanas, contribuyendo así á su muerte: ¡bárbara envidia! ¡monstruosidad incomprensible en hidalgo tan noble y en tan gran poeta! ¡cuánto más en un padre! Pero no: ¡calumnia de cómico!

sus plantas, derrumbarse los tronos á su empuje, y humillarse las olas, al extender su vencedora diestra sobre la espalda de los mares. Las artes de la paz no viven de la guerra, y, para que la cortina del proscenio se descorriese, ya dije en otra parte que fué necesario dar tregua á las conquistas y á las aventuras y que cesara el militar estruendo.

Por otra parte, la oposición del teatro litúrgico y del secular en el período antecedente, y que termina en la completa secularización del arte escénico, conviértese ahora en lucha sin cuartel entre la Iglesia y la literatura dramática, cuya censura corre á cargo del terrible Tribunal del Santo Oficio, tanto más inexorable para las manifestaciones de la dirección profana de la escena, cuanto indiferente á las de su dirección religiosa, donde permite lo más grosero y más libidinoso junto á la tesis teológica ó el misterio en acción, mezcla informe y extravagante, á veces, de lo devoto y lo mundano.

La influencia clásica del Renacimiento, que luego ha de traer á la escena príncipes y reyes, ahora es ejercida por la imponente figura de Virgilio, en cuyos pastores encarna la inspiración de nuestros primeros dramáticos, logrando que suba al palco escénico la clase popular. Mas como las paráfrasis que de las églogas virgilianas debemos á Encina quizás fueron puestas en escena (según han sospechado Ticknor y sus anotadores), ó recitadas por él y por la compañía que formó, una vez que en algunas se alude á personas asistentes al acto, es fá-

cil ver, ora en estas églogas, ora en las *representaciones* originales del humanista salmantino, cómo el elemento popular entra también entonces en el arte de la expresión escénica. Probablemente los compañeros de nuestro cómico serían servidores de los duques de Alba, y observa el crítico norte-americano que las églogas de Encina fueron los primeros dramas representados en España por actores que ni eran clérigos ni magnates.

La secularización del teatro se realiza, pues, en el encinense, y es completa en sus dos direcciones profana y religiosa; porque los dramas devotos que él compone son representados no en los templos sino en la habitación de los grandes. También le siguió en esto, como en otras cosas, el caballero Gil en Portugal; que si el *Auto de la Sibila Cassandra* fué representado por él y por sus hijos en el opulento monasterio de Enxobregas un día de Noche-buena por la mañana (1503) á presencia de la Reina madre Doña Beatriz, esposa del rey Don Manuel, no se dice que tal representación se hiciera en el templo: hízose, sin duda, en la estancia que en el asilo relirioso habitó aquella princesa de Castilla. Lo que no acaba de realizarse por completo en época de nuestro dramático es la secularización popular; porque si bien el pueblo se presenta en el escenario, no está en el público; faltando, por otra parte, en espectáculo tan hermoso la hermosísima mitad de la especie humana. En esto da un paso gigantesco Gil Vicente en el arte de la representación; porque ya no es

únicamente la aristocracia sino Lisboa entera y muchos pueblos de la nación vecina quien aplaude sus obras; siendo probablemente su hija Paula la actriz primera de la cual se tiene memoria. No hay que decir, por ende, con cuánta mayor realidad no representarían Gil y sus discípulos escenas amorosas, que la que pudieron darles Encina y muchos de sus posteriores, los cuales tenían, como él, que apechugar con picaronazos mozalvetes encargados de la doncellez.

Muerto en realidad el teatro litúrgico, en el que la declamación fué sierva del Canto, de la música instrumental y de la Mímica, se alejan de los templos las representaciones, y suben los *autos* á los tablados públicos y á los *carros* del *Corpus*, alimentando con prodigios, simbolismos y maquinaria mitológica el sitibundo afán de devoción de fanáticas muchedumbres. Esta secularización popular de la escena religiosa viene á ser el último baluarte de la Iglesia contra los espectáculos profanos, á los cuales opone toda la fuerza de su imperio sobre reyes, pueblos y conciencias.

"Con obstáculos casi invencibles—dice por esto el elegante Mister Jorge—tuvo que luchar el teatro en España (refiérese al profano), porque más que en otros paises habían sido las representaciones patrimonio secular de la Iglesia y repugnaba que se las arrancasen, sobre todo para darles aquella dirección irreligiosa cuya tendencia se podía vislumbrar en Torres Naharro." No es la apuntada por Ticknor

la única razón de la lucha entre la Iglesia y el Teatro, hasta que, al fin, entre los beligerantes se firma la capitulación, porque resultan sacerdotes los que llevan el arte escénico á las más eminentes cumbres de la belleza. El temor de que se introdujesen aquí la secta luterana y el *libre examen*, que, como levadura de su pensamiento, traía la *Reforma*, hubo de ser también causa transcendente (ya lo dice con hermosa elocuencia el Sr. Álvarez Espino) de la mayor intolerancia de las censuras inquisitoriales, motivando la predilección de los asuntos religiosos sobre los profanos, condiciones que no podían favorecer el desarrollo de la escena española.

En Sevilla publicóse la *Propaladia* (1520), y pronto quedó prohibida la representación de las comedias de Torres Naharro, durando en el expurgatorio hasta 1573, si bien la *Aquilana* consta todavía en el Índice de 1667 (1). También lanzó el Santo Oficio su anatema contra las obras del gran Lucas Fernández (el Calderón del tiempo de los Reyes Católicos) por su sátira contra los hipócritas (!).

Estéril, en verdad, fué la calurosa polémica del abate Lampillas (2) con Pedro Nápoli Signorelli (3) acerca de si las producciones dramáticas de Naharro fueron representadas en Italia ó no. Una de las

(1) Ticknor, t. II. Martinez de la Rosa, *Obras*, Paris, 1827.

(2) *Saggio storico apolog. della letter. spagnuola;* traducción castellana por D.ª M.ª Josefa Amar y Borbón, 1789.

(3) *Historia de los Teatros*, Nápoles, 1813, t. VI, págs. 177, etc.

muchas proposiciones que solía aventurar Nasarre, y aventuró en el prólogo á las comedias del autor del *Quijote* dió lugar á la controversia; todo por hacer caso al enorme erudito que llegó á decir de Cervantes, para defenderle (!), que había escrito sus comedias disparatando de propósito para ridiculizar las de su tiempo (*Gloria Patri*, etc.). De haber atendido á las palabras del mismo Bartolomé de Torres, que habla del "respeto al lugar y á las personas á quien se recitaron" sus comedias, pudieron evitarse discusiones análogas. En verdad que lo dice disculpándose de haber usado en ellas la lengua italiana, mezclándola, por cierto, más de una vez en algunos diálogos, con otros idiomas. Representáronse, pues, en aquella hermosa península. Pero ¿se representaron en ésta?

Greguería políglota le dice Moratín á la mezcolanza de *fablas* en que están escritas algunas escenas de la *Serafina* y de la *Tinelaria*. En valenciano charlan y preguntan Dorosia y Serafina; en latín macarrónico respóndenles el fraile y su lego, y quéjanse en italiano Orfea y Bruneta, á quienes consuela Floristán en el romance de Castilla. Seis personajes de la *Tinelaria* (tiene veintidós) se explican en sendos idiomas; sin duda, los hablados en los países de que eran oriundos los espectadores. Corto y abigarrado fué el auditorio del capellán y deudo de los Colonnas, y, para que no quedasen ayuno de sus comedias, hizo el autor hablar á cada interlocutor de los seis citados una *parla;* latín, portugués, lemo-

sín, francés, español é italiano; empero debemos observar que, si Torres quebrantó, de esta suerte, los fueros del arte, rindióse, por instinto, á la naturaleza, puesto que sus personajes se explican en el idioma propio de su país y de su profesión. Acaso redobló tal circunstancia el interés de los oyentes; mas de no figurar en el expurgatorio inquisitorial la *Propaladia* (que en él está, por el poco respeto con que trató á la Iglesia el agrio censor de aquella corte pontificia), fuera el batiborrillo chapurrado razón suficiente para no representar en estos reinos obras de jaez semejante.

Centro fabril y puerto importantísimo era Barcelona, desde tiempos atrás, y un emporio era entonces la hermosa Reina del Guadalquivir, donde las flotas de las Indias derramaban sobre sus muelles tesoros inmensos, que, por desventura, y á su paso fugaz por las Españas, contribuían á la ostentación y al engrandecimiento de la Casa de Austria; no al bienestar de los arrogantes, pero míseros Españoles. Apegados los catalanes á su lengua, mal resistieran representaciones en otras; y á la vanguardia de nuestra legión intelectual Sevilla,

Roma triunfante en ánimo y nobleza,

tampoco había de gustar, á fuer de castellana hasta los tuétanos, de escenas en que no resonase, como verbo de espíritu español, el acento de los interlocutores. De existir entonces en la gran capital del

comercio y de la inteligencia alguno de los seis magníficos teatros, á los que en mucho tiempo no pudieron igualarse los de la Villa y Corte; de estar levantado siquiera el de las Atarazanas, los espectadores de cuyo patio hubieron de ser probablemente marinos de todos los puertos del mundo, habríase puesto allí en escena alguno de los dramas de Torres Naharro y de los autores, aun desconocidos, que siguieron su dramaturgia. Mas ya se sabe que hasta lo menos dos lustros después de la muerte de Lope Rueda no tuvo Sevilla *corrales* acondicionados para las representaciones, las cuales (las de índole profana, sobre todo), verificábanse en moradas particulares y no por la tarde, como acontecía ¡medio siglo después! en los teatros de Madrid, sino por la noche ¡hada misteriosa de las inspiraciones artísticas!; y con tal devoción y con tal entusiasmo, que las solariegas donde se celebraban las funciones atrancábanse al anochecer, porque la casa estaba ya de bote en bote, y no se abrían el postigo ni la cancela sino cuando el que llamaba decía, bajo el seguro de su honor, haber compuesto alguna de las

Farsas, loas, bailes, letras,

á que alude aquel famoso *Caballero de los milagros*, aquel desenfadado loista y comediante Agustín de Rojas Villandrando, queridísimo del público hispalense. En las casas particulares mal se hubieran avenido con lo que no fuese genuinamente sevillano, y español, por lo mismo.

Ahora bien: si las comedias de Naharro salvadas del expurgatorio y libres de la greguería políglota no fueron representadas aquí (lo que no es negar la influencia que, al venir de Italia, pudo ejercer su autor en los comediantes españoles, discípulos de Encina y de Vicente y heraldos de Lope de Rueda), fuéronlo, de seguro, algunas, muchas de la serie de producciones dramáticas anteriores al batidor de oro y enumeradas en los *Orígenes* de Moratín, en el *Catálogo* admirable de La Barrera y en el eruditísimo prólogo del sagaz colector de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández.

¿Qué actores las ejecutaron? ¿Quiénes pusieron en escena (si se representó) la *Égloga interlocutoria* que hacia 1515 compuso Diego de Ávila, dedicándola al Gran Capitán? Fernán López de Yanguas, catedrático de Santo Domingo de la Calzada (Rioja), con ocasión de la venida de Carlos I, hizo representar en Valladolid su *Égloga Real* hacia 1517. Del mismo autor es la *Farsa del mundo* dedicada por aquel tiempo á la condesa de Aguilar Doña Juana de Zúñiga. Noticia alguna tengo de sus intérpretes. En igual caso están los que pudieron serlo de la *Égloga Salmantina* del escolar burnagüeñés Bartolomé Palau. Y la *Tragedia Josephina*, la más acabada producción del feliz ingenio de Micael de Carvajal, y las obras del *docto anónimo*, ¿por quiénes fueron representadas, de haberlo sido y no estar en el expurgatorio del Santo Oficio? ¿Quién sacó á las tablas (en Sevilla probablemente) la rarísima *Come-*

dia de Sepúlveda, la *Farsa en coplas* de un tal Antonio de Salaya, más rara todavía, pues, hasta que la citó el Sr. Cañete, no fué citada nunca, según él dice, por bibliófilo alguno? Pues la famosa *Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno*, refundición castellana que hizo Gil Vicente de una de sus obras en portugués, ¿qué actores la interpretarían, además de él y de sus hijos? Un Carvajal comediante, dice La Barrera que hubo por aquel tiempo. ¿Sería el Micael, el del *Auto de las Cortes de la Muerte*, continuado después por el eminente toledano que escribió el *Palmerín?* Lucas Fernández fué coetáneo y aun discípulo de Juan del Encina: paisanos eran; la misma locura padecieron, la locura del drama; y si se trataron, ¿qué mucho que el autor de las *Farsas* y *cuasi comedias* se metiese á representante, como hizo el de las *Églogas?*

Ignoro, de igual suerte, si hubo cómicos que en plazas y templos representaron, durante los diez primeros lustros del siglo XVI, piezas como el *Auto de Emaús* de Pedro de Altamira, los *Pasos muy devotos y contemplativos* de Ausías Izquierdo y Zebrero y aquella infinidad de *Autos del Corpus* que se ve en los catálogos. Porque es de advertir que la secularización del teatro y la predilección que todos los fundadores del profano muestran por las alegorías sagradas y por los asuntos devotos y místicos, empleando su ingenio en *representaciones, églogas y farsas* á lo divino, en las cuales parece que se eleva su numen á mayores alturas, no acaba por

completo con las representaciones de la Iglesia; y, como dice el Sr. Cañete en su ya citado *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega* (y supera, por cierto, lo que calla en él á lo que dice), "más de medio siglo después (de Lope de Rueda) se ejecutaban con autorización legal autos y farsas en los templos, costumbre que ha llegado hasta nuestros días en varios pueblos de la península, á pesar de todas las disposiciones fulminadas posteriormente para desterrarla por completo". Añade, por nota, que "el ilustre autor de *Los Amantes de Teruel*, siendo aún muy niño, vió representar un auto durante la festividad del *Corpus* en la Iglesia de un lugar de Castilla", lo que "prueba lo arraigado de la costumbre, el amor del pueblo español, á las representaciones sacras y el interés que pone en cuanto se le figura que ha de dar esplendor al culto." ¿Quiénes representarían en la santa Iglesia de Toledo, el año 1548 y día del Santísimo, la parábola del *Padre de las Compañas* que manda obreros á su viña, y que compuso el Licenciado Sebastián de Horozco?

Hasta que en el último tercio del siglo de León X vino el célebre mímico italiano Alberto Nazzeri de Ganasa, no se sabe de cierto que los comediantes de oficio representaran autos, pues en tanto que no lo solicitó en Sevilla (quizás lo había solicitado ya en Madrid), no corrió á cargo de los histriones de profesión la *fiesta de los Carros*. Consta, sin embargo, (lo repite en su libro *El teatro en Sevilla* el académico

de la Real Sevillana de Buenas Letras D. José Sánchez Arjona) que mucho antes, hacia 1538, sacaron *los dos carros del Corpus* unos cómicos italianos á cuyo frente andaba cierto *Mutio* ó *Muzio*, quien subscribió una solicitud al Cabildo Municipal (en su *Escribanía* se conserva), suplicándole que hiciese á los cómicos el reparto de joyas de costumbre, en atención á su buen comportamiento en las representaciones del Santísimo, al exceso de gastos que á la compañía ocasionó la espera de tan señalada merced, y á la necesidad de ir á sus viajes (1).

Es tenido por cosa cierta que no sólo el cuidado de los *carros* del *Corpus*, los cuales eran á la sazón llevados por hombres, como aun acontece en Sevilla con los *pasos* de Semana Santa, sino las mismas representaciones eucarísticas (bien que para muchas de las de entonces no es propio el adjetivo), encomendábanse á los gremios de la ciudad, que con sus respectivos estandartes iban en aquella procesión, la más grandiosa y simbólica del Catolicismo. Con fundamento se sospecha, pues, que la *Danza de la Muerte*, refundida por Juan de Pedraza el tundidor, hubo de representarse en Segovia por el gremio de tundidores como un verdadero auto sacramental. Según ahora costean las cofradías sevillanas sus magníficos *pasos*, costeaban los gremios su parte en el espectáculo litúrgico del gran día católico; y si los

(1) *El Teatro en Sevilla*, etc., por D. José Sánchez Arjona, página 43.

limpia-pozos adornaban por cuenta suya la *tarasca*, recuerdo de la gran bestia del Apocalipsis, los ganapanes corrían con el gasto y el cuidado de los *gigantones*, como correspondía á los guanteros sacar el San Cristóbal más coloso que ingenio y bolsa consintieran: todo, sin duda, con auxilio de los vecinos, filtrado después en hosterías y tabernas.

Así que á solicitud de gremios y de vecindario trasladóse la carga de los gastos del *Corpus* al Ayuntamiento, mediado el siglo XVI, seguirían los comediantes de profesión el ejemplo del italiano Muzio, con la golosina y la seguridad (!) del pago y del presente; pero ignoro qué actores fuesen éstos, ni si se celebró contrato alguno, antes de Ganasa, entre ellos y el Cabildo Municipal.

No quien esto escribe, sin tiempo, sin estudios y sin paciencia para andar con papelotes empolvados: eruditos bibliófilos (que de algo han de servir, puesto que no hacen otra cosa) son los que han de llenar el vacío que en el arte de la expresión escénica existe entre del Encina y el gran Lope de Rueda.

Tan innata es la imitación; de tal modo seduce el arte escénico, y son tales la vanagloria y el placer del desvanecimiento producidos por tan arrebatadora manifestación estética, que, en todo tiempo, y á pesar de ser tenido el oficio histriónico por vil y despreciable, hombres seriotes y de edad provecta, magnates *engolados* y reyes soberbios, damas encopetadas y galanes rendidos se ufanaron al tomar y ser parte de ese mundo, creación de la fantasía,

en el que se refleja todo el humano espíritu, perdurable soplo del Eterno. No es locura suponer, así, que los *aficionados* y los poetas, idólatras de un arte tan seductor y tan hermoso, y los histriones desconocidos, que, por serlo, ya indican sacrificio del renombre póstumo, hubieron de preparar la llegada y el triunfo de Lope de Rueda. De no ser así, mal se explicara su venida; porque entre el humanista salmantino y el autor de la *Comedia de los Engaños*, con respecto al arte del cómico, habría un salto mortal de medio siglo.

En Encina no es el *carácter* quien da el gran paso hacia la representación artística de la vida; es la *acción*, porque ya el autor se la propone de antemano, y los interlocutores, por su libre albedrío, tienden, aunque no lo sospechan, á cierto fin, como el mortal á su destino. Pero bastaba que el propio autor fuese recitante, para que consideremos cómo el intérprete no estaba separado por completo de las creaciones escénicas. Por eso el *pastor* (reminiscencencia del clasicismo virgiliano) que había de ser representado por Encina, ó el *apóstol* (reminiscencia del simbolismo bíblico) á que tenía que dar sér en el estrado ó en el oratorio de los Albas, á lo mejor del cuento, salíales con la tonada de las obras del autor de la *égloga* que se estaba representando, y, habiéndoselas con otro personaje, defendía las excelencias del ingenio de aquél: ¡siempre Juan del Encina sobre el personaje fingido!

Y como acontece en la obra literaria, pasa en la

representación: ni en la una ni en la otra, imagen bella que han de ser de la realidad, pero mundo distinto, suelta la fantasía los lazos que la anudan al mundo que retrata, y al cual pertenecen, como creaciones de la Naturaleza, el intérprete y el retratista. El Arte, obra fantástica del hombre, en que se combinan y transforman elementos de la realidad, alcanza tanto mayor belleza, cuanto menos toma de lo ya creado, y cuanto más grande ha de ser la transformación. En este concepto, preciso es confesar que la expresión escénica, cuyo elemento esencial es el hombre mismo creado por Dios, resulta un arte secundario, como manifestación, bella sí, pero, al fin, interpretadora de otro arte que vive en esferas más altas. De cualquiera suerte, si el cómico, que toma de la Naturaleza nada menos que el propio sér para realizar la belleza estética, no lo transforma, no se transfigura, no consigue borrar hasta la menor huella de sí mismo, procurando no ya *representar* el personaje (y esto es mucho) sino *serlo*, y, siéndole, *vivir* de veras, durante la vida fabulosa de las creaciones dramáticas, es porque el cómico está todavía lejos de su misión, ó es que corren aún los tiempos de la infancia de su gran arte (1).

---

(1) Como el sujeto *pone* el objeto, según diria Fichte, siendo el *personaje* el objeto del *arte del actor*, éste ha de transformarse completamente, á ser posible; pero es claro que no ha de suprimirse, ni suprimir facultad alguna de su espiritu ni de su cuerpo. El gran Coquelin, expositor ingeniosísimo de su rara estética, disloca al sujeto, lisiándole; pero no, matándole, porque le arranca el corazón, y con él, la más

Pero hay más: el público, que ha de contemplar la obra artística, no ha de ser parte de ella: ella existe por sí, con público y sin él. Ligar el elemento real, que se llama *público*, al poeta, al personaje, á la acción dramática y al cómico, todo de una vez, es atentado contra la pureza del arte, á no ser que, por gran conquista del numen poético, se transfigure al público y se le convierta en elemento artístico de la fábula (1). La escena es imagen: mírase en ella el público, como se ve la del objeto tras de la superficie especular: no pueden confundirse sin romper la luna, y ¡adiós, entonces, el espejo, y la reproducción fantástica! Hace, así, del Encina que sus pastorcicos se dirijan á la Pimentel y que alguno de ellos presente las propias obras del autor á los Duques de Alba; y como se sabe que en el rústico Juan (que es quien ejecuta tal presentación) iba simbolizado su homónimo el *Evangelista*, nos hallamos con que el pastor, el apóstol, el poeta y el comediante resultan uno mismo: el poeta no ha desaparecido (según impone el género dramático): la *presestación* está sobre la *representación:* del Encina sólo se transforma con respecto á la indumentaria y la cosmética: el espejo se ha roto.

---

alta facultad del artista, la sensibilidad. Todo por hacer al número **1** (como llama él al cómico) independiente en absoluto del número **2**, esto es, del personaje representado. Preciso es que el actor se transfigure, que haga con su persona un escamoteo, no un suicidio. (V. los artículos que se citan en la pág. 16.)

(1) Una escena del *Kean*, de Alejandro Dumas, y el tercer acto de *Un drama nuevo*, de Tamayo, sirvan de muestra.

Con Lope el macareno suben los personajes á la escena: quien allí les da sér, quien habla y acciona y gesticula no parece ya Lope de Rueda: éste, con no dejar de serlo, ha desertado de las tablas, colocando en su vez al *fanfarrón* y pícaro *Gargullo*, al *bobo*, al *vizcaíno* y á *Guiomar* la *negra*, que, durante la obra, son los que viven en el escenario. En esto precedióle Vicente, gloria de las Españas; que de él se sabe con cuánta naturalidad supo expresar en el *Soliloquio* de su cosecha, que representó delante de su rey D. Manuel (1502), el asombro de un rústico á quien de pronto trasladan á palacio. Mímico excelente, cómico de percepción exquisita y muy conocedor del efectismo teatral hubo de ser, sin duda, el abogado Gil: bien es cierto que en el caso á que se alude aparece la situación perfectamente determinada en el monólogo debido á su pluma. Mas no se olvide que lo primero que hacen el poeta y el recitador es dirigirse á la Reina madre, que estaba presente.

Sólo los grandes cómicos han llegado á la transfiguración, interpretando una docena de personajes; y es, á mi entender, asombrosa fecundidad. Atendiendo á esta condición esencial del arte de representar en la escena caracteres humanos, exiguo número de actores honra nuestra patria. Las cualidades del temperamento español, medallas hechas á troquel en las que van dejando los siglos la costra de la herrumbre, resisten mucho á las invasiones de la forma. Somos un pueblo grave, muy engolado

con el propio sér, y que no ha nacido para fingir. De aquí que en la declamación española prevalezca el sujeto del arte, el cómico, sobre el objeto de la manifestación artística, el carácter, que es lo que debe ser representado. Y como son el carácter lo más hondo y el cómico lo más externo, el pueblo mismo, contemplador de la belleza, rindió siempre más culto á las facultades exteriores de sus artistas predilectos y al efectismo del recitado deslumbrante y decorativo, que no á las dotes íntimas inquiridoras de las transformaciones psicológicas. Pero este predominio del sujeto, al cual le vienen ya de raza la exaltación de la fantasía sobre la reflexión y los grandes latidos del sentimiento sobre las determinaciones de la voluntad, es el puente tendido por la misma naturaleza entre el actor y el personaje. Porque hay algo eterno que es de todos los caracteres y de todos los hombres, la pasión; y sentirla de veras es la cualidad estética predominante del sujetivismo nacional y romántico, á cuya cabeza fueron siempre Germanos y Españoles.

Hé aquí que el enorme defecto del cómico español engendra su dote más eximia: si no llegó á los últimos perfiles del *carácter*, metióse en lo profundo de la pasión con cuerpo y alma, siendo, mil veces, víctima de sus tormentas, por sentirla como individuo real más que como creación fabulosa. Coquelín, el gran comediante frances, con su no menor herejía de que "el actor no ha de experimentar ni sombra de los sentimientos que expresa", suprime de una

plumada el sujeto de la declamación española, negándonos ante la posteridad, aunque tácitamente, la bella interpretación de nuestro hermosísimo Teatro, que es único en el mundo, sin darse cuenta de que sólo puede ser comprendida por comediantes españoles, cuya condición corre parejas con la de los dramáticos y las obras, tropel sonoro de las Musas. Siempre y en todas las manifestaciones de la actividad somos más dignos de ser admirados por lo que Dios nos concedió munífico en ofrenda, que no por los frutos de nuestra labor, hija del numen antes que del juicio. Por eso, entre nosotros, el recitante apasionado estuvo y estará sobre el cómico, y el cómico sobre la ficción. Hay excepciones: los que llegan á las grandes alturas sin que los atraiga el abismo: y es que no tienen patria; pertenecen á la Humanidad, y habitan en la *región de los iguales.*

En cuanto á lo que podíamos llamar *supresión estética* del público, transcurrirán los siglos, y, lejos de verificarse por completo, colocará el auditorio mismo al *actor* sobre el *personaje* en las ocasiones de mayor entusiasmo: uno y otro quebrarán, á lo mejor, la luna del espejo y, con ella, la ilusión de la imagen, ya con los añadidos ó *morcillas* del *gracioso* de la raza española, ya con los vítores y bravos de la multitud al comediante, el cual arroja como un estorbo su *papel* para dar las gracias; ora con la repetición de escenas, que mata las emociones producidas por el interés de la fábula, ora con las *parladurías* familiares entre el actor y la *mosquete-*

ría soberana; bien con los *parlamentos* así como brindados al prócer ó al corregidor, bien con la presencia del alcalde y los corchetes en el escenario; ayer con el saludo respetuoso del actor á los reyes, y hoy con las llamadas á escena, cuando el artista no puede volver á cuestas con el personaje ausente ó muerto. No están limpios de culpa los poetas dramáticos, por hacer que sus figuras se dirijan á los espectadores y que los cómicos soliciten del *colendísimo Senado* vítores para todos, al fin de la comedia, si bien ya no piden perdón alguno por sus faltas ni anuncian otro alumbramiento.

Hasta Lope de Rueda no comienzan á suprimirse realmente el público ni el comediante, aunque jamás llegue á verificarse por completo la supresión, sino tal cual vez, y, aun así, en las cumbres de Mayquez y Romea, sin contar (como no contamos en campaña) con los héroes desconocidos. Bien es cierto que el mismo Lope de Rueda, sin desnudarse las caizas de Gargullo ó el guardapiés de Guiomar, ni quitarse la tizne que para representarla se untaría seguramente, dice en las aldeas:—"Auditores, no hagais sino comer, y dad vuelta á la plaza"; porque allí mismo y con el sol tostando y sobre unos tablones mal unidos representaba el gran actor. Pero lo dice cuando ha terminado la función; no se dirije al público durante la fábula, como Timoneda, por ejemplo, el cual en una de sus obras representada, quizás por él, en Valencia y al aire libre, mezclando á la ficción elementos de la realidad, dice á

los concurrentes: "En esa casa que estais viendo..." refiriéndose á un personaje principal de la *Cornelia*, que habitaba cerca del lugar de la representación (1).

Apuntaré otra circunstancia, como progreso del arte escénico en época del autor del diálogo de *Timbria:* la libertad completamente manifiesta de la Declamación con respecto al Canto y al Baile.

En Encina ya están separadas en el teatro las tres artes; pero las dos últimas subsisten en una misma obra del poeta. El villancico, tomado, sin duda, del teatro litúrgico (no ha desaparecido aún de algunas fiestas religiosas), en casi todas las *representaciones* de aquel autor, se canta al final y hasta se baila: un mismo personaje hace las tres cosas, y el cómico igualmente. Cuando, por haber estado en Italia, perfeccionó algunos de estos pequeños melodramas, hubo de hacerlo dando más importancia al elemento musical, no sólo por el reconocido saber que alcanzó en tal arte el Maestro de Capilla de

---

(1) Andando los tiempos, se verá que artistas muy notables contarán al público lo que como personas de la ficción dramática les acontece. No sólo á la *mosquetería* sino al alcalde y á los alguaciles del proscenio solian contárselo todo muy excelentes cómicos del siglo XVII. Rita Luna decia, de cada cuatro versos, dos á su interlocutor y dos al público: defecto insoportable sólo disimulado por aquel alma tan singular para sentir. D. Manuel Catalina solia estar casi siempre mirando á los palcos: el personaje desertaba: él siempre estaba presente para butacas y plateas. Rafael Calvo todo se lo contaba á todo el mundo: los monólogos, los apartes y las *tiradas* de versos; á no ser que la pasión le arrebatase. El gracioso Mariano Fernández no era nada sin el auditorio: nunca lo suprimió.

—¡El gran Romea llegó á suprimir el público... y hasta los aplausos!

León X, sino por el influjo que hubo de ejercer en su afición la esplendidez de las representaciones melodramáticas, de que gustaba tanto y á que dió tanta vida Lorenzo el *Magnífico*.

Cuando viene Rueda, el Canto, el Baile y la música de las guitarras, no aparecen como no sea en algún *introito*, sino en obras distintas: subsisten en el espectáculo teatral: los personajes ya no declaman, cantan, bailan ni tocan en toda comedia, si bien el cómico continúa sirviendo para todo.

Poco tiempo después, el prodigioso número de obras representables impondrá á los actores la división de su trabajo, y se verán declamistas que ni escribirán obras, ni cantarán, ni tocarán el arpa: declamarán únicamente.

Al cabo, sólo subsistirá en el espectáculo el baile: el Canto unido á la Declamación constituirá espectáculo independiente: la zarzuela.



XXVII

Fundados en lo que Agustín de Rojas narra en su *Viaje entretenido* (que lo es y mucho); en lo que Rey de Artieda dice de las obras dramáticas de aquel tiempo (consúltese su Epístola al marqués de Cuéllar) y en lo que escribe el mismo Cervantes en el capítulo XLVIII de la primera parte de su *Ingenioso Hidalgo*, con aquel juicio que ni tuvo ni acaso tenga par, textos y críticos (Moratín el primero) hablan de la corrupción del teatro, á contar desde 1540. Con grande sagacidad encuentran unos y otros sus causas, aunque ninguno las formula tan definidamente como el autor de los *Orígenes*, notando "la falta de estímulo y de recompensas" al autor dramático la "decidida afición á todo lo maravilloso, efecto de la común lectura de

los libros caballerescos; el espíritu de mal entendida devoción, que profanó los sagrados misterios de la fe, haciéndolos asunto de las representaciones histriónicas y los abusos de la autoridad que ejerció la censura."

No creo en esta corrupción, porque no puede corromperse lo que se encuentra todavía en su período caótico y no acaba de hallar su verdadera forma. De creerlo, habría que considerar á Rueda como un reformador del teatro, y habría que rendirse á Nasarre, que llama corruptores de nuestra escena nada menos que á Lope y á Calderón.

Lo que hay en nuestra poesía dramática desde sus comienzos hasta Vega Carpio, aparte la labor del sevillano excelso que, como ingenio de primer orden, salta sobre su edad, no es corrupción sino confusión, falta de norte, según es lógico que acontezca en un período de incertidumbre y de tanteos, en el cual, como dice en una de las páginas más elocuentes de su obra el distinguido profesor del Instituto gaditano, más es de elogiar la intención que el acierto, y en que se muestran, antes que la fecundidad de los poetas, la ceguedad y la extravagancia con que se disponían á satisfacer las exigencias del espectáculo, ya convertido en alimento popular, con olvido punible de las leyes estéticas (1).

(1) Muy bien lo dice el Sr. Álvarez Espino:—«Ya en latin, ya ... el castellano, ya en una mezcla informe y bárbara de ambas lenguas, ... bianse todo género de dramas por sacerdotes y legos, por estudia... de seminaristas, por cómicos y eruditos, unas veces á la manera de ... de

Pero en las épocas de indecisión precisamente se inicia la lucha de elementos; hay rumbos varios que marcar á la nave: pronto aparecen así como dos sistemas de fuerzas, cuyas resultantes se oponen. En el tiempo á que aludo, libran los dramáticos la primera batalla, siguiendo los unos las reglas del *uso antiguo* y otros el *uso nuevo;* lucha que, dos siglos después, sostendrán con encarnizamiento *nacionales* y *reformadores*, continuada luego por *clásicos* y *neo-románticos* y hoy por *idealistas* y *naturalistas*. Dos escuelas aparecen entonces: la de Sevilla y la de Valencia, si bien no puede decirse que enarbolan bandera contraria; pues como la oposición es general, dentro de ellas mismas existe. Y ¿qué mucho, si la lucha se libra dentro del pensamiento singular? La indecisión individual siente el influjo de lo que el estudio canoniza y de lo que la multitud impone en las manifestaciones populares de la literatura; y así los mismos que, como Timoneda, siguen al autor de

---

para solemnizar las festividades religiosas, otras en formas alegórico-místicas, para celebrar la elección de un obispo ó prior, ó la exaltación ó canonización de un santo; ora con un sabor didáctico para fiestas de las aulas ó actos de las academias, ora con un colorido novelesco, más ó menos suave ó aterrador para pasto del pueblo. Y dominando unas veces el elemento clásico, otras el romántico, y degenerando ya en pedantismo insoportable, ya en disparatado desorden, según eran un dómine ó literato humanista, ó bien un actor ó un soldado eruditos los autores, [illegible]eatro era llevado como nave que navega por inseguro y alborotado [illegible]ıgo, á punto en que debía encargarse de su rumbo el fundador de la [illegible]ma verdaderamente española, al expirar el siglo XVI. *(Obr. cit.*, pá-[illegible]109.)

Las calzas, rinden su culto á la antigüedad, traduciendo obras clásicas, y por esto el capitán Cristóbal de Virués escribe *Elisa Dido*, buscando en la tragedia la *mayor firmeza del arte antiguo y del moderno*, pensamiento que en sí llevaba más de reforma que de eclecticismo. El propio Vega Carpio, ya triunfante con el pendón del *uso nuevo* y envolviendo en sus pliegues toda el alma de la nacionalidad española, si ocupa el trono, es porque su numen le coloca en él, á pesar de las protestas constantes de sus convicciones eruditas, y así, gracias á Dios, va el estético por un lado y el poeta por otro. Al padre Juan de Mal-hara se le ha considerado como padre de la escuela hispalense; pero acaso significa mejor bellezas y extravíos de aquella dramaturgia el extravagante, pero ya romántico decidido, Juan de la Cueva. Quien debió preparar, y no lo hizo, la venida del *monstruo* fué Cervantes, porque ni dejó de notar con crítica profunda y no *adulterada por los libros* los errores del drama de su tiempo, ni le faltaban para tamaña empresa conocimiento del mundo ni espíritu de observación, campo en el que, lejos de luchar, se abrazan el novelista y el autor dramático.

Estas escuelas, estas vacilaciones, y oposiciones semejantes no existen en el arte de la expresión, eterna flor silvestre de nuestro campo, regada por la lluvia en unos meses y seca en otros por la fuerza misma del sol que la colora. Corrió en España el *arte del actor* la propia suerte que los cómicos; la de la vida de aquellos españoles que, escapándose de

su casa, la emprendían, sin dos maravedises, camino de la corte, para probar fortuna. Los espectáculos escénicos se multiplicaban, como regocijo que eran cada día más propio de la muchedumbre; las compañías ambulantes cruzaban por todos lados la Península, y Espino dice que Valencia y Sevilla no dejaban de abastecer de actores á toda España. En el olvido están los nombres de los muchos que en cada una de tan hermosísimas ciudades representaron, antes de que Lope de Vega en su *Peregrino*, Figuoroa en su *Plaza Universal de Ciencias y artes*, Claramonte en su *Letanía Moral*, Rojas en su *Viaje* y luego Montalbán en su *Para todos* citasen los que por tal recuerdo conservará la historia.

No hubo de ser menos la afición en Valencia que en Sevilla, si bien me acerco á creer mucho más importante el elemento popular aquí que en la ciudad del Turia, porque, dígase lo que se quiera, lo mismo en la región valenciana que en el condado catalán, la gran multitud, independiente de las aulas, menospreciaba, y aun menosprecia, el castellano. Pero allá, como aquí, hubo de ser un hecho la representación en academias y moradas particulares por gente aficionada, lo cual siempre sirve de propaganda, si bien no suele contribuir mucho al progreso de tan difícil manifestación artística.

En el *Corral* de D.ª Elvira y en otros de Sevilla se representaron las obras dramáticas de Cueva y de otros muchos (porque en épocas de unidad caótica, como en tiempos de corrupción estética, general-

mente, y según frase *gráfica* de D. Leopoldo Alas, *el público se pone á escribir);* y es de notar el error de Ticknor, cuando confunde aquel recinto y el Corral de D. Juan y aun las Atarazanas con los teatros caseros, creyendo, acaso por su nombre, que eran tales. Pedro de Saldaña y Alonso Rodríguez fueron intérpretes de Cueva; sábese de Cisneros que representó *El Infamador*, una de cuyas escenas, según Lista, sirvió de fundamento á Tirso para el *Don Juan Tenorio* (1); pero siempre resulta un vacío entre los dos Lopes, que han de llenar un día los bibliófilos, los que se alimentan del forro de pergamino viejo de los libros, como los ratones, variedad distinguidísima del *sordo estético* (2).

No pudo haber entre los comediantes *uso antiguo* ni *uso nuevo* que valga: ¡qué sabían ellos de reglas clásicas de declamación, ni si habían existido Nicostrato ni Roscio, ni mucho menos doctrinado su arte ni aun su estilo! Sobre todo los trágicos, no tuvieron ni á quién imitar, si por sus altas dotes había de ser digno de la imitación, porque precisamente los que podían ufanarse de ser imitadores ó discípulos del gran Rueda cuyas lecciones prácticas aprovecharon, dos únicamente llegan á la posteridad por su mérito: Alonso de la Vega, el cual no influyó cosa alguna en el arte del cómico, pues murió en Valencia (1566) algo antes que su esclarecido maes-

(1) Con razón lo niega Menéndez y Pelayo.

(2) Frase-sinapismo de la Pardo Bazán.

tro, y el toledano Cisneros, su homónimo, que, si bien alcanzó cuatro lustros más, heredando la fama del insigne director de su compañía, por condiciones artísticas y por costumbre solía preferir el género cómico, lo que con menos esfuerzos eruditos le conquistaba vítores. Compañero suyo fué Gálvez y en su tiempo vivió Manzanos: distinguiéronse los tres como *graciosos*, y grande fué, sin duda, su mérito histriónico, cuando varón tan instruído y eminente como el Pinciano, en cuya *Philosophia antigua poética* rompe lanzas con el *uso nuevo*, como mantenedor del clasicismo, dice: "En viendo los rótulos de Cisneros ó Gálvez, me pierdo por los oir, y mientras estoy en el teatro ni el invierno me enfría, ni el verano me da calor." He aquí un clásico convertido al romanticismo durante la representación; puesto que en las obras del *uso antiguo* no había papel de que pudieran encargarse nuestros actores cómicos: ¡á tanto pudo llegar, aun entonces, el poder de la declamación escénica!

No he de negar á Cisneros cualidades más altas que las de *gracioso:* si representó bien *El Infamador*, hubo de mostrarlas ciertamente (1). Educado con Rueda, cuya dirección artística corría en admirable paralelismo con su ingenio poético hacia la pintura real del hombre; no ayuno de instrucción y lo bastante conocedor de la vida para conquistarse

(1) En la portada de la obra, llámale Cueva *excelente y gracioso.* (Sánchez Arjona, *obr. cit.*, pág. 89.)

la amistad del príncipe D. Carlos, que por su causa tuvo con el cardenal Espinosa un altercado ruidosísimo (poco faltó para que acabara con sangre) (1); Cisneros, autor dramático y autor de compañía, como Alonso de la Vega, ejecutó seguramente papeles diversos, por las mismas exigencias de su profesión, sujeta á los gustos de la multitud ávida de novedades en el espectáculo, y por la vanidad y el deseo que incitan á los actores distinguidos á mostrar las excelencias de su condición, que juzgan apta para todos los géneros. Si prefirió el cómico, no fué sólo por aprendizaje ó por instinto: en la preferencia tuvo que ver la reflexión. Y es que habiendo escuchado de Rueda, su maestro, lo que debía ser el arte escénico, miraría con lástima cuál sudaban el quilo ciertos comediantes, al representar, á grito pelado y entre aspavientos y *aydemíes*, aquellos horrores *catastróficos* (!) de ambos *usos*, del *nuevo* y del *antiguo*.

Y pues horrores dije, recordaré el asombro con que fueron recibidas del público las tres tragedias de Lupercio de Argensola, gloria de Barbastro y de España: creo que apenas había cumplido veinte abriles cuando las compuso, y harto se conoce, por dos que se conservan, desde que las publicó Sedano

(1) «¡Curilla!»—dicen que le dijo al prelado el mocito, poniendo mano á un puñal y asiendo á Espinosa del roquete.—¿Vos os atreveis á mí, no dejando venir á servirme Cisneros? Por vida de mi padre que os tengo de matar.»—Malas moscas tenía el chico: el Cardenal escapó de milagro. (Luis de Cabrera, *Historia de Felipe II.*)

en su *Parnaso Español* (1772). Elógialas Cervantes descomedida y no tan discretamente cual fuera menester, si había de estar el elogio en boca del canónigo de Toledo que de ellas habla en el *Quijote*. Lo merecerían de verdad, cuando dieron á los cómicos las ganancias que dice; mas, por mí desventura, no he podido encontrar en ellas la unidad ni la sencillez clásicas, sino precisamente lo contrario: variedad de metros y variedad de atrocidades. No me doy cuenta de cómo pudo representarse todo aquello, ni de cómo lo aguantaron los espectadores (1). Á cien leguas de todas estas cosas andaba el arte de Cisneros.

En Zaragoza fueron puestas en escena el año de 1585: no he sabido por quién, é ignoro asimismo quiénes las interpretaron en Madrid por entonces. Poco se pierde en ello: que no adelantaría mucho el arte con la interpretación de todas aquellas *Filis, Nises lastimosas* y *Nises laureadas*, que no podían regocijar al pueblo ni ser motivo de ense-

---

(1) En la *Alejandra*.... «mueren casi todos los personajes, sacan á la escena un cadáver hecho pedazos, y la heroína se ve obligada á lavarse las manos con sangre de su amante; luego se envenena; pero antes de morir, se corta la lengua con los dientes y la escupe al rostro de su esposo: en el último acto se degüellan unos niños, cuyas cabezas se arrojan luego á sus padres; y después de un sitio y de un asalto, una princesa da de puñaladas á su amante y se arroja de una torre abajo.» (Álvarez Espino, *obr. cit.*, pág. 95.) No es misterioso que el autor no muriese al final, porque tenía que llegar á ser un gran poeta lírico; pero sí es prodigio y logogrifo indescifrable que el ingenio de Cómpluto pusiese en las nubes cosas como aquéllas.

ñanza para el comediante, al cual no había de serle muy fácil sentir ni aun concebir la expresión de situaciones tan inverosímiles: atenderíase á los versos, y gracias que así quedasen salvos la prosodia y el ritmo; el traje, ya que no el espíritu de la idea poética.

La lucha del *uso antiguo* y del *uso nuevo* libróse sólo en la arena literaria, y, mientras el primero tenía como por escudo la crítica naciente, sierva del dogmatismo clásico, el segundo reinaba en la escena, defendido á capa y espada por las legiones románticas de la muchedumbre.

La contienda no se verificó en el arte de la expresión. De ser así, de una parte estarían los que siguieron la dirección de Lope de Rueda, y, de otra parte, los compañeros y continuadores de algún desconocido trágico, una vez que en el género cómico de ambos *usos* ¿qué lucha cabía, no habiendo verdadera oposición respecto al modo de ser interpretados?

Lo cierto es que noticia alguna se tiene de que las traducciones de Plauto hechas por el *docto anónimo*, por el médico de Fernando el *Católico*, por el cordobés Pérez de Oliva, Rector de la salmanticense y por el Patriarca del Turia (1) fuesen representadas; y en caso idéntico se encuentran alguna de Aristófanes y varias de Terencio, que llevó á cabo

(1) Así se nombra, en una comedia de Eguilaz que lleva este título, al autor dramático Juan de Timoneda.

Pedro Simón Abril, profesor de griego en Zaragoza. En cuanto á las *Hécubas tristes*, *Nises lastimosas* y *Agamenones vengativos*, tengo para mí que ni Oliva ni Bermúdez, sus autores, las vieron en escena. En esto cupo á Lupercio de Argensola gran satisfacción: la de haberse salido con la suya; por algo había nacido en su tierra. No tuvo esta suerte Díaz Tanco, autor del *Absalón*, del *Amán* y del *Jonatás*, de las que no se conserva sino el título; y si el capitán Cristóbal de Virués logró que en Valencia se representasen su *Elisa Dido* y su *Atila furioso*, no llegaron á nuestra época la noticia ni los nombres de los intérpretes. Aparte de lo cual, mientras la cultura no se propaga, las artes que viven de la sensación y del espectáculo siguen alimentándose de la gran multitud que las contempla, y hacia el *uso nuevo* seguían todos empujando á los poetas: no á los comediantes, porque, como salidos del pueblo y no de la universidad, maldito si lo necesitaban.

Sólo hubiera podido declararse la guerra entre los que habían de representar caracteres combatidos por grandes pasiones, y los que, por contraste, debían ser intérpretes de otras figuras puestas en acción por intereses más comunes y, sobre todo, por el resorte cómico. Mas todo andaba junto en las tragedias al *uso nuevo*, tipo del teatro romántico, cuya fórmula peculiar, pasando por la tragi-comedia, no será otra que el *drama;* y el sevillano Juan de la Cueva, padre del drama histórico, trae los elementos cómico y trágico mezclados en sus *Siete In-*

fantes; que llegan á su numen en hombros de la tradición. Y esta confusa y, al principio, extravagante mezcla, que los actores de una misma compañía tienen que interpretar en una misma obra, cuyo número de papeles resulta mucho mayor que el de cómicos, los cuales se ven en la obligación de *doblarlos* (voz del *ejercicio)*, es causa de que, en estas unidades orgánicas del histrionismo, todos hagan de todo, metiéndose en las *situaciones* sólo por instinto y por sentimiento, sin tener la menor idea del estudio filosófico de la expresión de *caracteres*. Algo harían, sin duda, de notable, Cisneros, Alonso Rodríguez, Pedro Saldaña y algunos de los suyos en la interpretación de las obras de Cueva y de otros autores, cuando representaron en Sevilla, si tan de veras los aplaudió la gente: algo bueno harían también los comediantes que visitaran á Valencia, cuya escuela dramática fué como llamarada que encendió el sol de Lope; mas yo no acierto á ver en aquellos cómicos escuela valenciana ni escuela hispalense, ni otra dirección que la del instinto selvático, en los que no habían conocido á Rueda, y el influjo de tan notable artista, en los que como Santander, Cisneros, Alonso de la Vega, Bautista, Juan Correa, Herrera, y quizás también Pedro Navarro el de Toledo, lograron la fortuna de alcanzarle. Todos, por las mismas exigencias de la índole del espectáculo, lo hacen todo, y ha de transcurrir algún tiempo hasta que aparezcan, con la oposición, direcciones distintas, y se clasifiquen los intérpretes según sus

aptitudes para expresar sentimientos, pasiones, géneros y edades, llegando á la armonía de la representación del poema escénico.

Esta oposición es iniciada en los tiempos de Rueda y por completo definida en los de Alonso de Morales el *Divino*, Rojas Villandrando y Andrés de Claramonte, que ya con otros muchos vienen en derredor del *monstruo* de la escena española: y no es difícil ver las diversas manifestaciones de esta oposición, bien atendiendo á las distintas artes que componen el espectáculo teatral, bien al sexo de los intérpretes y de los *personajes*, ora si miramos al *carácter*, objeto de la representación, ora si al género de las creaciones dramáticas.

Vimos ya cómo el Canto, la Danza y la música instrumental van desligándose, primero, del *personaje;* después, de la obra; luego, del intérprete, y, por último, del espectáculo, hasta que, andando el tiempo, llegan á formar obra y espectáculo aparte. Y es claro que en este nuevo género del arte del teatro ya no es oposición anti-estética que el cómico recite y cante para representar; porque, como intérprete melodramático, tiene que realizar la belleza que resulta de la combinación de las dos manifestaciones artísticas: bien es cierto que son hermanas, puesto que la Declamación y el Canto, artes auditivas y musicales, tienen por elementos el hombre y la palabra, siendo la Mímica su lazo indisoluble, como expresión universal de los sentimientos y de las ideas.

El sexo, distinto en cada personaje de la creación artística, que en esto no calumnió, como en otras cosas, á la Naturaleza (1), mezcla sus dos formas en el artista que ha de representarle; siendo precisamente el *hermafroditismo* carácter que distingue al período á que hago referencia, sin que esta circunstancia deba ser admitida como negación del arte creado para interpretar caracteres humanos, puesto que la más esencial de sus condiciones es la transformación del intérprete. Así, y en tanto que sólo representan varones, hacen algunos el papel de mujer, aunque, por el respeto á lo más íntimo de la naturaleza humana, se elige aquella edad en que la gran Madre opera su hermosísima transformación y en que la voz, la delicadeza de formas y el rostro lampiño convienen á las diversas manifestaciones del sexo: y, así, cuando salen al palco escénico las hembras, hacen alardes varoniles, cambian su traje por el masculino y enamoran y se desafían y montan en corceles como los hombres, contribuyendo al interés del espectáculo, y dejándose llevar de la constante aspiración del sexo débil á la conquista del que tiene el privilegio de la actividad y de la fuerza. En lo cómico, que según los estéticos consiste en el desequilibrio y en el contraste de lo que debía suceder lógicamente y de lo que sucede en realidad, histriones sin apariencia alguna feme-

(1) Hago excepción de Lucifer y de los Ángeles, que no tienen sexo, y toman parte en muchos dramas: aquí se sustituye el sexo por el género gramatical.

nina representan papeles de mujer, causando en el público la sensación buscada. La oposición se verifica, pues, en los mismos intérpretes, y cuando en él se separan los sexos, es para llegar á la belleza armónica de la representación de la vida, reflejada en el poema escénico.

El *carácter*, confundido al comenzar á manifestarse en el drama no sólo con el autor sino con el intérprete, si recobra pronto su libertad como creación del poeta, rara vez se desliga del cómico español, como no sea en las altas regiones del arte á las que llegan únicamente seres elegidos. Determinado está el carácter por el temperamento; pero variando su expresión escénica en una escala indefinida de notas y matices, según el afecto que le mueve, la pasión que le impulsa, el ambiente que le rodea, la patria de la cual es oriundo, la clase social, la profesión y la cultura, cuyas influencias es imposible que deje de sentir, y la edad de la vida que atraviesa (circunstancia esta última muy determinante en la representación), todo lo confunde el intérprete durante la infancia de su arte, y recita y se mueve y acciona y gesticula lo mismo si hace de villano que de prócer, de viejo que de mozo, de militar que de pastor. La transformación del cómico, relativa y externa, sólo consiste entonces en la indumentaria y la cosmética, amén del influjo que ambas ejercen en la mímica, despertando, más de una vez, la musa del actor. Por eso, cuando se suprimen las barbazas de chivo, no dejan de conservarse para representar la edad senil.

Como hay elementos que difícilmente se transforman (la voz, *v. y gr.)* y condiciones que no llegan á ser dominadas (las del temperamento), la división de la actividad se impone comenzando por las edades de la vida y siguiendo la senda de los afectos y de las pasiones: de una parte, el joven engalanado que enamora, y, de otra parte, el hombre encanecido que aconseja; primera forma de oposición característica entre los que se dedican á papeles de *viejo*, llamados despues *barbas* (porque en el *carácter anciano* las usan), y los que hacen papeles de *galán*. En cuanto á nuestra carísima media naranja, ni corren por ella los años (¡lo mismo que en la vida!), ni vive sino para el amor y los celos; siempre es la *dama*, y aquí no existe más clasificación que la de la clase; hay *dama* y hay *criada*. Es el amor secreto á voces; mas como secreto profundo lo juzgan damas y galanes, y si ellas se lo confían mutuamente, ellos abren su corazón á su *criado*. La edad, la viudez y la misión que ejerce sobre la servidumbre femenina llevan al teatro á la *dueña;* pero ni abunda en él, ni tiene nada de Trotaconventos (1). *Damas*, *galanes* y, luego, *barbas* serán distinguidos por número ordinal, según su importancia. Después, por la decadencia del teatro, cuando la vanidad histriónica se sustituye al mérito, y por influencias extra-

---

(1) Si tiene la *vieja* mucho de ello. En *El Infamador* hay una celestina que es Teodora; pero en nuestro teatro no es frecuente tal tipo de alcahueta.

ñas, se multiplican las ramificaciones de la clasificación (1).

Forma de oposición enlazada, en parte, con la antecedente es la definida por el género de las composiciones dramáticas que expresan distintos aspectos de la sociedad y del humano espíritu, los cuales exigen ser interpretados en armonía con su expresión poética.

---

(1) Hasta principios del siglo XVIII no he visto aparecer *el sobresaliente* y *la sobresaliente* (díjose también *sobresalienta*); que así llamaban á la dama, al galán, al barba y al gracioso que suplian á los *primeros* de su clase, además de ejecutar los papeles de *segundos* que tuviesen hechos. Ni he tropezado hasta esa epoca (1711-1730) con las *partes de por medio*, que en medio andaban como miércoles, estorbando en la *acción* y en el escenario: *racionistas* se les llamó más adelante. (Consúltense las listas de compañías que publica Sepúlveda en su *Corral de la Pacheca*, págs. 445-534.)

Declaro que lo de *dama joven* y *galán joven* (nunca los hubo *viejos* para nosotros) me huele á *elenco cisalpino*, y á cosa del *gílico-neo-romanticismo melenudo* trasciende el *traidor*, según llamó el pueblo al *sobresaliente* (de *galán*): llamáronle los cómicos *el segundo*, encargado de los papeles de fuerza y pasiones arrebatadoras.

En nuestra escena antigua no hay *traidor*. Los victimas de su protervia son hermosos como *Don Juan*, ó como *Eusebio* se abrazan á la Cruz; por su grandeza resultaron siempre los protagonistas del drama, y tanto para los comediantes como para el público fueron *el galán*, *el primer galán*.

No así para los autores, que no apellidaron *galán* sino al que enamoraba en las comedias: no llamó Calderón *galanes* á Segismundo ni á Pedro Crespo ni á D. Lope de Almeida ni al Tetrarca; pero para el cómico serán siempre papeles de *primer galán*, de *primer actor*; los hará el que llaman *galán* por antonomasia.

Nuestro amante desdeñado zanjaba sus diferencias frente á frente; el idólatra del *zancarrón* en las comedias primitivas de moros y cristianos no debe confundirse con el *traidor*: era nuestro enemigo religioso

La tragedia es *pasión;* la comedia, *semblante;* el drama, *espíritu* entero de la sociedad, y esto es la mayor parte de lo que en nuestro teatro se llama *comedia*. La tragedia clásica que sube al escenario viene un siglo más tarde, y viene de Francia. La del siglo XVI no se representa, si no tiene elementos nacionales y románticos, según acontece hasta con las de Bermúdez, Argensola, Virués y Cervantes; la variedad de metros, *v. y gr.* Alguna del capitán valentino y casi todas las del noble sevillano Cueva ya son un drama trágico, sobre todo las de éste; y hay en ambos algún latido de la sangre que va á correr luego por las venas de Calderón. No parece sino que este Rey del Teatro quiere salir á escena, cuando nos hablan la gran Semíramis de su pasión, y de su inquietud y sus temores, la constante Arcelina (1).

---

y político. En cuanto al judío, malvado y todo, como siempre se le pintaba, no se elevó en la escena á la categoría de quien maneja los hilos de la *acción*.

El *traidor* (en el *ejercicio)* no es de España. Traidor es, y de veras, el infante D. Juan de *La prudencia en la mujer*, de Tirso; pero su maldad es tan grande, que no hay en la obra un hombre capaz de resistirle: para los cómicos nunca será el *segundo* ni el *traidor;* siempre será el *galán*. Aun así, téngase en cuenta que Tirso es una excepción en nuestro teatro, porque es el que se acerca más al gran pintor de los malvados, al *gigante de Albión*.

(1) Mayor dolor que la muerte
me causará el alejarte;
que mi tormento más fuerte
será no poder mirarte,
pues mi mayor gloria es verte.
. . . .

Aparte de la expresión impuesta por las situaciones y los versos, siguen los cómicos dejándose guiar por el instinto, y no aparece otra oposición á la comedia que la del *entremés*, la del *pasillo cómico*, la del *sainete* y otras variedades de la mueca y la caricatura. Caricatura del *barba* es el *vejete*, como es el *gracioso* una especie de mueca del *galán* (1). La *graciosa* no es sino variedad de la criada: el *gracioso*, con ser generalmente un *criado*, es una evolución del aldeano *simple*, del pastor *bobo*, que han dejado de serlo sin renegar de su prosapia (2). Pero

No puedo sin ti pasar,
no puedo sin tí vivir;
por fuerza te he de buscar,
por fuerza te he de seguir,
por fuerza te he de alcanzar.
(*La Gran Semíramis;* Virués.)

Injusto y severo amor
que me traes á tal extremo,
que ausente la vida temo,
porque vivo en tal dolor.
¿Qué puedo hacer, ¡ay cuitada!
del cielo tan perseguida,
y del mundo aborrecida,
y de Menalcio apartada?

Huyendo la cruda muerte
que á mi hermana di, ¡ay cruël!
ausente vivo de aquel
que causó mi acerba suerte.
En estas malezas moro,
sola, entre animales brutos,
comiendo silvestres frutos.
bebiendo el agua que lloro.
(*La Constancia de Arcelina;* Cueva.)

(1) Al *vejete* se le dará, mucho después, el nombre de *característico*: la *vieja*, luégo *característica*, no es tipo frecuente en nuestro gran teatro.

(2) Dice Ticknor que la primera idea del *simple* puede verse en los *Parvos* de Gil Vicente. Pero Encina tiene pastores que podrian reclamar el derecho de prelación. La *Serafina* de Torres Naharro tiene ya su *gracioso*, según aquel crítico.

todos los de la compañía lo hacen todo, al principio, y hasta la venida de los *alejandrinos* y su tragedia gálica, no hay una declamación para el género trágico y otra distinta para el cómico.

Algo muy bello traía la tragedia clásica para el arte de la expresión, y no fué recogido por nuestro teatro del siglo XVII; me refiero á la ***gran dama***, esto es, á la mujer entregada á la lucha con las fieras del dolor y de las pasiones, la cual viene, al fin, con los franceses, y la hermosa figura de la madre sube al palco escénico: el neo-romanticismo la llevará, después, en la carroza de sus mayores triunfos. La dama de nuestra comedia ha sufrido una transformación encantadora (1).

A todas estas *formas de la oposición* (2) puede añadirse la establecida desde Lope de Vega entre

---

(1) Insisto en que, á excepción de D.ª María de Molina (Tirso) no hay madres en el gran teatro que con toda la boca llamamos *nuestro*. Mas, si han de entrar en cuenta las obras del período de formación, no es exacto lo dicho.

En la *Serafina* (del Anónimo) hay una Artemia, madre de Filipo, uno de los galanes. En la *Farsa sobre el matrimonio* (anónima) hay un pastor, su mujer y su hija Mencía, desposada (1530). Uno de los interlocutores de la *Comedia de Santa Susana* de Juan de Rodrigo Alonso de Pedrosa (1551) es la madre de la joven castísima. En la *Parábola del ciego de nacimiento* (de Horozco) están los dos padres del ciego. En el *Lucero de nuestra salvación* etc., etc. (el título no cabe aquí), *pasos* etc., de Ausías Izquierdo, llega un ángel con cartas de Ádan para Nuestra Señora (1532). En el entremés de Benavente *Los Mariones* anda la madre, no sin que el autor indique que puede hacerla un hombre. Semíramis es madre; Nise, lo mismo, y no sería difícil aumentar las citas recordando tragedias del siglo XVI.

(2) Frase de mi viernes Krausista; en viernes la aprendí.

el autor dramático y el intérprete, según dije no recuerdo en qué página.

Morales, Claramonte y Rojas, con otros de menos importancia, son los últimos que en realidad pueden llevar el nombre de *autores* y *maestros de hacer comedias*, porque las escribían además de representarlas: el *autor*, generalmente, ya no lo será más que de su compañía; la *autora* llevará este nombre, bien por esposa del autor, bien porque llegue á ser cabeza de la tropa cómica. Pero Morales *el divino* no tiene verdadero mérito de autor dramático, mientras que como intérprete logra que la posteridad siga apellidándole *Príncipe de los representantes*, como en su *Letanía* le llamó Claramonte. Éste, con su *Negro valiente en Flandes*, *El Rey de los Desiertos San Onofre* y cosas así, picaba algo más en poeta, y el recuerdo que dejó como representante, y aun mejor, como jefe de compañía, tiene poco que ver con su habilidad histriónica, de la cual no tengo dato alguno; antes bien, y en menosprecio del arte, rendido por él y por sus fábulas al efectismo que alborota las multitudes, perdíase por hacer salir *damas* al patio, vestidas de hombre y caballeras en arrogantes brutos de sangre generosa, que, á lo mejor, dando tres botes, mostraban su generosidad con la ginete en cinta, libertándola de su embarazo. Rojas, el célebre loista madrileño, ni fué ni aspiró á ser actor de primer orden: casi exclusivamente literario fué su papel en la farándula; componía las *loas*, decíalas al público, y apenas tenía par-

te en la representación, según expresó él mismo en su *Viaje* (1). Mayor fama le ha dado este libro tan interesante y más nombre le dieron en su época los *milagros* y las aventuras de su vida, novelesca y azarosa como ninguna, que no su profesión de comediante: hubo, sin embargo, de tener gracia y talento sobrados para la recitación de sus *loas*, pues no serían sólo los *milagros* de su prodigalidad y de su don de gentes la causa de sus simpatías.

Poco sé de Alonso de Morales; pero entre Rueda y la gran pléyade de comediantes que brotan al conjuro de nuestra Musa escénica del siglo XVII, no hay cómico que haya legado á los pósteros renombre parecido.

No afirmo que en él precisamente, pero sí opino que en su tiempo se define el verdadero período de oposición en la historia del arte en que me ocupo, si es que puede tenerla.

Entre Rueda y Morales no existe el vacío que entre Encina y Rueda; pero, hasta lo presente, no puede llenarse sino con dos docenas escasas de nombres que no hacen gran falta en un bosquejo histórico, cuando, tras de saberse poco de los cómicos que los llevaron, se ignora qué pudieran traer al progreso del arte.

De ser posible hablar de escuelas; si aquí los cómicos no brotaran como los hongos, muy hermoso

---

(1) Copia las frases el Sr. La Barrera, para autorizar la misma opinión *(Catálogo, etc.)*

sería poder hablar de una escuela valentina, de otra hispalense y de otra escuela toledana. De Toledo fueron oriundos, según dice Ríos (uno de los cómicos interlocutores del *Viaje entretenido)*, los representante más famosos de entonces; Cisneros, Velázquez, Tomás de la Fuente, Angulo, Alcázar, Gabriel de Torre y el mismo Ríos que los cita, sin olvidarse de Ramirez, Solano, Navarrico, Quirós, Miguel Ruiz, Loyola y otros muchos. Pero ¿qué de común tuvieron estos cómicos, si no es el nacimiento en la ciudad del Tajo?

Uno de entre ellos hay, á quien Cervantes, Rojas y otros dan suma importancia, no como intérprete asombroso del carácter humano, pero sí como inventor de tramoyas, de desafíos y batallas, fuegos y tempestades, inundaciones y naufragios, llevadas todas estas cosas al *sublime punto* que tanto me olió siempre á socarronería cervantesca. Mas, al fin, algo era levantar el adorno de las comedias, sacar la música al tablado, quitar las barbazas de chivo, dejándolas para los viejos, y dar gusto á la gente con lo que recreaba más los ojos que el espíritu, así se llevasen las vigas de la tramoya, el costal de piedras de los truenos y dos mil de á caballo el arte de la expresión escénica del alma (1).

Que por influencia de Juan de la Cueva y de sus obras y continuadores se hubiese creado una escue-

(1) Tuvo, sin duda, Navarro más importancia como Director de escena que como actor: sin embargo Cervantes asegura que en hacer la figura de un *rufian cobarde* fué único.

la cómica de Sevilla, un estilo de declamación peculiar de la Bética, no había de parecer extraño, si las condiciones de los dedicados al *ejercicio* hubieran sido alguna vez capaces de disciplina y de consejo. Víctima seguramente de grandes errores y extravíos, á semejanza de los poetas cuyo intérprete primero tuvo que ser, el ingenio español, aquí, como en región alguna, exhuberante, atropellado y fecundísimo, la elevara, sin duda, en alas de las más altas inspiraciones. Si Alonso Rodríguez, Cisneros y Pedro de Saldaña, unidos á Cueva, se lo hubiesen propuesto, fundaran tal escuela. Quien dió vida en las tablas á la *Muerte del Rey D. Sancho,* quien representó *El Infamador* y quien hizo admirablemente, según noticias ciertas, la figura de Ayax, bien mostraron talento suficiente para haberse atrevido á señalar derrotero á la nave, que, después de tres siglos, no acaba de encontrar puerto seguro (1). La confusión, al principio monstruosa, de lo trágico y de lo cómico, el predominio de los elementos épico y lírico sobre el psicológico en los *caracteres*, pudieron haber engendrado comediantes, cuya faz, con

---

(1) Alonso Rodriguez estrenó la *Comedia del Rey D. Sancho,* de Cueva, en el *corral* de Doña Elvira el año 1579. También representó la *Tragedia de los Siete Infantes de Lara* y *El Saco de Roma* en dicho teatro.

Pedro de Saldaña representó en el mismo *La Comedia del degollado*, la *Trajedia de la muerte de Ayax Telamón sobre las armas de Aquiles, La Comedia del Tutor*, la *Constancia de Arcelina*, la *Virginia y Apio Claudio* y las dos partes del *Príncipe Tirano.* En las Atarazanas hizo el *Bernardo del Carpio;* todas de Cueva.

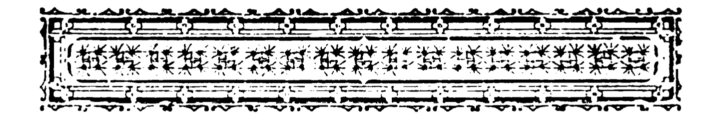
ser muy española, se hubiera distinguido, como se distinguen la tierra y los ojos, el cielo y el sol de Andalucía.

De Valencia pienso otra cosa, pensando en honra suya. Los espectáculos escénicos se alimentan del pueblo y el valenciano, de seguro, no renunció á su lengua: no hay pueblo que renuncie el idioma que es uno con su pensamiento y con su corazón: en otro idioma, parecen distintos. La muchedumbre valenciana no pudo interesarse ni por las comedias ni por los comediantes castellanos. Cierto que el sentimiento de la nacionalidad y de la monarquía, con hondas raíces entonces, no hubo de consentir que la multitud volviese los ojos hacia el regionalismo, como ahora sucede; pero, aun así, sólo una especie de Lope de Rueda, representando tipos de aquel pueblo que, al hablar en su lemosín, pone otra cara, hubiera podido llevarse, triunfador, al auditorio. Noticia alguna tengo de tal cosa. Timoneda no hizo nada que se le pareciese. Pero como de la escuela valenciana heredaron los enormes dramáticos madrileños aquellas *tiradas* de doscientos y tantos octosílabos, recuerdo de las arengas épicas, no había de extrañarme la creación de un estilo declamatorio especial y sujeto á cierta doctrina, como tabla del naufragio del cómico entre aquel oleaje de versos. *Atila furioso,* agarrándose á trescientos cincuenta de todas longitudes para subir á las alturas tragi-cómicas de su desesperación, no sin aullar esdrújulos ni sin poner al desdichado cómico á prueba del mal

de las montañas, y otros personajes así de las tragedias de Virués, harto necesitaban intérpretes con pulmones de toro, resistencia de coraza de buque, ó gran arte para respirar y para sostener con movimientos, actitudes y entonaciones el interés del público, el cual no suele distinguirse por su resignación en el teatro (1). De recitarse todo ello sin que el actor cortase las arengas, allá por donde le petara, más pensaría el cómico en salir del paso, que en decir á sus compañeros cómo lo consiguió: en esta parte son todos lo mismo; todos se llevan á la tumba el secreto del arte: ¡tan secreto es para ellos mismos el de representar comedias!

¿Cómo había de establecerse entre los cómicos lucha semejante á la de los autores dramáticos del *uso antiguo* con los del *uso nuevo?*

(1) Los del *uso antiguo* se despacharon bien en esto de los *parlamentos:* ciento treinta y tantos endecasílabos se dice el infante Don Pedro en la *Nise lastimosa*, y un obispo en la *Nise laureada*, para no dejar mal á la mitra, recita, no se á quien, ciento noventa y pico. En los del *Atila* de Virués que copia Moratín, también puede verse la mezcla de lo trágico y de lo cómico.



XXVIII

Sucesos que señalen el segundo período de nuestro arte histriónico no faltan ciertamente, si bien las épocas históricas se asemejan á la escala de los seres y á los colores del espectro, en no tener solución de continuidad.

El establecimiento de locales fijos y acondicionados para las representaciones; la comisión de los *autos* del *Corpus* á cómicos de oficio; la tolerancia de la Iglesia respecto al espectáculo del cual no destierra sino los bailes torpes que incitan á pecar; la expedición de la Real Cédula nombrando compañías con *autores de título* para representar en los

coliseos de la Villa y Corte, y á la cual siguió la de *Reformación de comedias*, y, por último, la llegada triunfal de Vega Carpio á la literatura dramática y la venida de Calderón al mundo.

¿Qué *representante* simboliza el período? No lo sabré decir; que no siempre en un individuo encarna el pensamiento que da nuevas direcciones á la actividad; me fijé en Alonso de Morales, por no haber, á la sazón, otro de renombre más esclarecido ni histrión más alabado, no sólo por los poetas (tan dados á elogiar descomedidamente á los que interpretan sus obras) sino por gentes del oficio tan desenfadadas como Villandrando y de tanta prosopopeya como Claramonte (1). Pero ¿cómo elevarlo hasta la

---

(1) Alguna confusión reina entre los escritores respecto de los Morales de la farándula Alonso, Pedro y Juan, citados los dos primeros como autores dramáticos y representantes por Agustín de Rojas (1603).

Según indicación de Ticknor (se ignora el fundamento), el Pedro de Morales, á quien en 1604 menciona Lope al final de su *Peregrino* llamándole *cierto, adornado y afectivo* representante, fué hermano menor de Alonso; y dice Fernández de Navarrete que no era otro el amigo de Cervantes, citado por éste en el *Viaje al Parnaso* con elogio, gratitud y efusión.

Alonso, el *Príncipe de los representantes* es citado por Schak, Pellicer, La Barrera y Mesonero Romanos, que siguen á Rojas y á Claramonte, y todos le hacen autor de la *Farsa del Ramillete*, compuesta y representada en Granada por él; pero, á excepción de los dos últimos (que pudieron conocerle y tratarle), le dan por mujer á la famosa actriz Jusepa Vaca. Bien es cierto que Fernández Guerra (Don Luis, *obr. cit.*) considera esta opinión como uno de tantos disparates de don Casiano Pellicer, del cual tomaron los demás la noticia, y hace á la Jusepa mujer de Juan de Morales y Medrano.

En su *cuadro viejo*, nunca bastantemente ponderado, *Duques y Comediantas*, D. Julio Monreal pinta en primer término á Morales el

cumbre de dos siglos? Ni me doy cuenta de lo que pudo hacer. ¡Artista desdichado el actor! ¡La lágrima en el mar! En derramándose, si tiene historia, es como gota de agua, ¡pero no como lágrima!

. . . .

Algunos dicen (Ticknor lo asegura) ser tal la afición de los valencianos al arte escénico, desde antiguo, que en 1526 existía en la Ciudad del Miguelete

---

Bonico (Juan) y á la *pávida* Vaca su consorte. Apostilla Sepúlveda el hermoso romance de su amigo en el *Corral de la Pacheca* (como tal, destartalado y pintoresco) protestando de este marido de la Vaca, por ir con los que elevan al *divino* Morales á tan *capital* categoría. Es lógico que quien escribe *cálamo currente*, no recuerde en la página 420 lo que da por bueno en la 235, á saber, el matrimonio de la gallarda histriónisa Jusepa con el *gran* Morales y Medrano el *Bonico*, que era precisamente Juan. Al *gran* Morales cita Lope en una carta dirigida, según parece, al Duque de Sesa, nombrando á la Jusepa, que con aquél venía de primera dama; pero dice La Barrera que la misiva está sin fechar, y todo el misterio está en las fechas.

Entre los actores ya difuntos en 1615 cuenta el doctor Figueroa *(Plaza Universal, etc., etc.)* á Morales el *Divino* (Alonso), y se sabe que en ese año era el *Bonico* (Juan) uno de los autores de título en Madrid, donde trabajó con su compañía en la que figuraba como su mujer la célebre Jusepa. En 1618 estuvieron en Sevilla representando los *autos* del *Corpus*, según dice Sánchez Arjona (D. José, *Obr. cit.)*; de suerte que ó la Vaca casó primero con Alonso y después con Juan, ó sólo fué mujer del último. En fin, que no se encuentra comediante á propósito para... marido de la Vaca.

En cuanto á las sátiras anónimas que corrieron entonces contra Morales por su defectuosa pronunciación y su empinar de codo, bien pudieran referirse al *Divino*; que no está ello reñido con lo humano, y en todas partes está Dios y el vino en la taberna. Menos verosímil parece lo de que hacía maraña de las comedias y no le entendería un cabildo, según dice el satírico; porque con tan imperdonable defecto ¿cómo podía ser llamado *Príncipe de los representantes?*

un teatro ó cuando menos un recinto acondicionado para las representaciones, que daba pingües rendimientos al Hospital. Aun siendo flor de aquella huerta feracísima, donde tanto madrugan, me parece temprana: me cuesta creer que la Perla del Turia se adelantase quince lustros á la Reina del Betis, y á la Villa y Corte medio siglo, cuando, sin contar con el estado del arte en aquel tiempo, se tiene noticia de que muchas obras de Timoneda, contemporáneo y continuador de Lope el batifulla, fueron representadas al aire libre, y cuando tan escasas memorias se conservan de sus intérpretes.

Me alejaría del principal objeto de estos ensayos críticos la historia del progreso y las vicisitudes de la escena material: dé término al trabajo y llévese la palma quien pueda recorrer las capitales españolas, en cuyos archivos ha de encontrar su diligencia datos curiosísimos y bastantes para volúmenes enteros.

Ocho *corrales-teatros* hubo en Sevilla. En 1568 y aun antes, ya existía el de *Atarazanas*, y pienso que también el de *Don Juan*, el de *San Pedro* y el de la *Huerta de la Alcoba* (1); por aquel tiempo se hicieron comedias en el famoso *corral ó huerta de Doña*

---

(1) «Además de los mencionados corrales, dice Rodrigo Caro que existió uno en la collación de San Vicente, en las casas viejas del Conde de Niebla, en el sitio que era huerta del colegio de San Hermenegildo, y otro en la huerta de la Alcoba (junto al Alcázar), por la parte que mira al colegio de Maese Rodrigo.» (Sánchez Arjona, *Obr. citada*, página 85).

Elvira, como también en el *del Conde de Niebla:* más adelante llegaron á ser magníficos y hubieran asombrado á los matritenses de ocho lustros después, el corral de la Montería y, sobre todo, el *Coliseo*, en un principio *Corral de los Alcaldes* (1).

Verdaderos corrales eran por entonces (1568) los cinco que había en Madrid: el de la *Puerta del Sol;* el de *Isabel Pacheco* y el de un tal *Burguillos*, en la calle del Príncipe; el de *Cristóbal de la Puente* en la calle del Lobo y el de la *Valdivieso* no sé dónde; pero las cofradías de la Pasión y de la Soledad, hermandades religiosas que habían hecho un contrato con la escena del siglo y á cuyo fin benéfico se les unió luego el Hospital General de la corte, quisieron redimirse del pago de los alquileres, y fabricaron por su cuenta dos coliseos; uno en la calle de la Cruz (1579) y otro en la del Príncipe (1583) de las cuales tomaron el nombre, siendo este último el propio *Corral de la Pacheca* para cuyo ensanche, construc-

---

(1) D. Luis Fernández Guerra *(Vida de Alarcón*, págs. 55 y 56). D. José Sánchez Arjona *(Obr. cit.)*

El *Coliseo* (1601-1608) reedificado en 1614 tenía 20 columnas de mármol, orden dórico en el primer cuerpo, y otras tantas en el segundo: los *aposentos* (palcos) estaban cubiertos y tenían antepechos de hierro.

El *Corral de la Montería*, más moderno (1626), era de forma ovalada con tres órdenes de balcones; dos, de aposentos, los cuales ascendían á 52, separados por tabiques, y el tercer orden era el correspondiente á la *cazuela* para las mujeres; tenía pilares de piedra y barandillas de hierro: tal era su construcción, que todos veían las funciones sin molestia.

Zúñiga y Rodrigo Caro dan más noticias de algunos de los otros corrales. *(Anales. Antigüedades de Sevilla)*.

ción y propiedad compraron las cofradías al doctor Álava unas casas contiguas al famoso corral de la Isabel (1). De solaz y contento puede servir á los lectores conocer la historia del que hoy es Teatro Español por el curioso y chispeante libro de Ricar-

---

(1) El aplaudido comediante Alonso Velázquez entró á representar en el corral de Isabel Pacheco el 5 de mayo de 1568, dando 6 reales cada día (!). ¡Y dijeron los hermanos que era limosna tan importante que sin ella hubiera cesado la hospitalidad!

En el corral de Burguillos (*N. Barquillos*, se lee en los *Orígenes* de Moratín, pág. 177) representó Alonso Rodríguez.

En el corral de Cristóbal de la Puente (calle del Lobo) representaron Ganasa, Ribas, A. Rodríguez, Hernán, González, Cisneros, Juan Granados, Francisco Salcedo, Alonso Velázquez, Saldaña y otros.

En el de la Valdivieso hizo comedias Francisco Osorio y su compañía el segundo y tercero de Pascua del Espíritu Santo.

En 29 de noviembre de 1579 estrenó Juan Granados el *Corral de la Cruz*, sito junto al Cerrillo y que se armó en un verbo con los pertrechos del de Cristóbal de la Puente. El día 8 de febrero de 1580 cedió aquel *autor* 200 reales para ayuda de la fábrica. No fué el único que hizo al coliseo tal presente, producto de una función; porque consta que en 19 de octubre de 1580 dió Cisneros con objeto igual 233 reales. En este teatro representaron Gálvez y Quirós.

El lunes 7 de mayo de 1582 se comenzó á labrar el *Corral del Príncipe;* el día 21 se echaron los cimientos; Juan Armaraz, carpintero, creo que fué quien construyó el tablado; Andrés Aguado, albañil, hizo las escaleras; Pedro Martín fué el maestro mayor con **seis reales diarios** (!), y Francisco Ciruela, el celebérrimo maestro Ciruela empedró el patio.

En el *Diario cómico* (de 1579 á 1586) se dice (Pellicer, *obr. cit.*) que el 21 de septiembre de 1583, San Mateo, representaron Vázquez y Juan de Ávila en el Príncipe, por primera vez. El italiano Ganaça ó Ganasa dió 25 escudos para las obras y antes había ofrecido 600 reales á descontar de lo que le correspondiera de la entrada, si le dejaban trabajar allí. Solicitó que pusieran al *corral* una techumbre; en su vez colocáronle un toldo de angeo, que servía de quitasol, pero no de paraguas.

do Sepúlveda *El Corral de la Pacheca*, y seguir las vicisitudes de ambos coliseos en el opúsculo admirable de D. Manuel Bretón, ya que para enterarse de ello en el *Tratado histórico sobre el origen de la comedia y del histrionismo en España* es preciso olvidar lo que promete el título y tender un puente entre los lectores de D. Casiano Pellicer y el Santo Job.

Olvido sin perdón, hablar de los corrales-teatros no sólo de Madrid y Sevilla sino quizás también de Valencia, Granada, Córdoba, Valladolid, Segovia, Zaragoza y Barcelona, y no memorar al mímico italiano Alberto Nazzeri de Ganasa. Dos excursiones hizo por nuestra Península, una en 1574 y otra hacia 1603, permaneciendo algunos años entre nosotros en cada cual de sus visitas; y, según el Ricardo de Turia, que cita Pellicer (y no conozco), en las dos obtuvo pingües rendimientos. Ni vino á otra cosa de Italia que á llevarse los cuartos; porque con sus títeres, volatines, monos y pantomímicos (que todo ello eran, más que verdaderos comediantes, los que con él traía), ¿pudo contribuir poco ni mucho al adelanto del arte del actor? Pues tampoco á sus extravíos; que al par de sus ganancias crecería el menosprecio en que hubieron de tenerle nuestros orgullosos comediantes, por extranjero y por afortunado, y no acudirían á oirle, persuadidos de que nada podían aprender del *Arlequín*, del *Dotore* ni del *Pantalone*, ni de monos ni volatineros. El abate Quadrio confiesa que "no eran los italianos muy entendidos de los españoles y que, á pesar de ello, acudía el pueblo á

oirlos á porfía" (1): tal era la afición despertada por ellos en la capital andaluza, que hubo de prohibírseles representar los días de labor, porque los jornaleros más necesitados abandonaban sus talleres por ir al *corral* á ver aquellas novedades. Y aún se dice que el mismo Felipe II, cuya seriedad no habrá quien ponga en duda, sin que el Santo Oficio llame á su puerta después de media noche, aquel hombre terrible á quien la historia no ha mirado de frente todavía, gustaba de Ganasa.

Como el placer de la música suple el conocimiento del idioma (nota el autor de los *Orígenes*), suplíalo entonces la viveza de la gesticulación en que eran extremados aquellos actores. Así les llama, y éranlo, sin duda; pero, más que verdaderos artistas de declamación, opino que serían *gesticuladores*, con cuyo nombre se distinguió á los mímicos italianos que dos siglos después hicieron las delicias de la distinguida y caprichosa sociedad de París.

La influencia de Ganasa y los suyos ejercióse en el espectáculo, al que daban interés con nuevos alicientes, y en la multitud, siempre tan ávida de sensaciones y tan dispuesta para acudir á los reclamos de los que no hablan español. Pernicioso fué que el público se acostumbrase, por ello, á preferir al placer desinteresado que causa el arte de la expresión escénica, pantomimas arlequinescas, efectos nunca

(1) *Della Storia della ragione D'ogni Poesía*, P. II vol. III, páginas 226, 236 y 237. Cita de Pellicer, P. I, pág. 74.

vistos de maesecoral y habilidades prestigiosas, contribuyendo así no poco á que se introdujesen en nuestras representaciones jácaras y bailes con *meneos mal contenidos* (como dice Sepúlveda), sin cuya salsa no hubo ya suerte de apañar ni hacer apetitosos los manjares de Lope; siendo tal el fundamento de mayor solidez de las fulminaciones eclesiásticas contra la escena y de la defensa del espectáculo por los diputados de las cofradías, que multiplicaban memoriales y ruegos, á propósito de que los alfayates de la censura cosiesen á las túnicas de Melpómene y de Talía mangas bien anchas, para que los enfermos del Hospital no durmieran ayunos y á la intemperie.

La influencia italiana, tan antigua como nuestras relaciones con aquella península, á las cuales hubo de contribuir en grado eminente aquel colegio fundado en Bolonia por el cardenal Albornoz, no ha venido á ejercerse con fuerza hasta la segunda mitad de nuestro siglo en la Declamación; que si la del canto dramático es algo más antigua, no ha influido, gracias á los *divinos* cielos (1), en arte en el cual la mímica no va sujeta al ritmo músico.

Pero tiempo hacía que nos visitaban los *arlequines;* mucho antes de Nazeri transportaron aquí no sólo sus comedias sino sus cómicos y sus bambalinas de papel, siendo causas que allanaron su entrada muchas de las que desfavorecían el desarrollo

(1) Hay cielos humanos: ¿habrá español que no lo sepa?

de nuestro teatro secular en los tiempos de Carlos I y Felipe II. Ni hubo de ser la de Muzio ó Mutio, *italiano de la comedia* (como él se firmaba en la solicitud al Cabildo sevillano municipal), la única compañía que antes y después de 1538 recorriese las capitales españolas, bien para hacer la *fiesta de los carros*, bien para mostrar donde pudieren sus habilidades, siempre bajo la tirana ley de la lucha por la existencia, cada vez más difícil en la fecunda Italia para tanto cómico, trufaldín y cantante como daba entonces y sigue dando á luz aquella madre, musa eterna de la expresión artística. Ya en 1548 se representó en el palacio de Valladolid una comedia del Ariosto, "adornada de suntuosas decoraciones y gran aparato", en celebración de las bodas de la infanta D.ª María, hija del emperador Carlos V (á la sazón ausente), con el archiduque Maximiliano (1).

Sabiendo las relaciones cada vez más estrechas de las dos penínsulas, el progreso del arte italiano, la condición aventurera del sujeto de las artes escénicas, cuyo símbolo perdurable no parece ser otro que el carro de Thespis y el tablado ambulante de Susarión, el interés que en las muchedumbres despierta todo lo que da variedad á su vida ordinaria de

(1) Juan Cristóbal Calvete de Estrella, según Pellicer (*Obr. cit.* páginas 33-35), afirma, no sé cuándo ni dónde, que en el palacio de Aranjuez se representó una comedia de Ludovico Ariosto con gran suntuosidad y aparato en 1548. ¿Sería otra, ó es que se repitió en Aranjuez la de Valladolid? Moratín asegura lo del texto. Bien pudiera ser éste uno de tantos errores del bueno de D. Casiano.

trabajo y de angustia, y nuestro afán entonces de recorrer el mundo, nada más lógico que la recíproca influencia de Italianos y de Españoles. Vinieron, pues, ellos á nuestra patria frecuentemente, como vienen ahora, y como nosotros fuimos á su tierra y... ahora no vamos: es que, por desventura, nada tenemos que enseñarles respecto al *arte del actor*.

Ya dice Pellicer que nuestros cómicos estuvieron en Cerdeña, Nápoles y Milán; añade que también en Flandes, y bien puede asegurarse que en Portugal y en Francia. En París estuvo el elegante Sebastián del Prado, que acompañó á la infanta María Teresa, la hija de D. Felipe IV, cuando fué á casarse con Luis XIV, y en aquella corte quedó luégo la Francisca Bezón, primera *dama* del famoso *galán*, representando comedias españolas por once años seguidos, al cabo de los cuales hizo su regreso cargada de laureles, de joyas y de achaques. Pero estas y parecidas excursiones se verifican mediado el siglo de Calderón, cuando ya las unidades orgánicas del arte escénico nacional pueden ser admiradas por los extraños al idioma, en que traducen, con el de su pueblo, el espíritu del poeta. Salvada del naufragio del siglo XVIII por el áncora de su talento, Petronila la *Portuguesa* pudo llevar algún despojo de la gallarda nave hasta Lisboa, y tal hubo de ser allí su triunfo, que la historia la distinguió con aquel sobrenombre (1).

---

(1) Es de notar, más que el error, la confianza y el desenfado de

Como lo esencial en la declamación es la palabra, de la cual ha de ser intérprete, y cada idioma exige declamación distinta, ejércese la influencia extrangera (siempre exterior) en lo más externo del

---

Sepúlveda (D. Ricardo, *obr. cit.*) cuando dice: «Torres Naharro dió á la estampa ocho comedias, que Lope de Rueda fué representando en los corrales de España y en los atrios de las iglesias, y es de suponer que también lo haria en los coliseos de Roma y en los campamentos de Flandes, como diz que lo hizo Naharro con las que él mismo compuso en verso y prosa.»

No encuentro lógicos ni la afirmación ni el supuesto, y perdone el saladísimo escritor que hace mis delicias. No sé que Lope de Rueda visitase á Flandes, ni es de suponer, sabidos la condición de su talento histriónico y el estado del arte en España, que alimentase la idea de exhibirse en Roma: ¡buen viaje hubiera hecho á la gran patria de las Artes! Pero aunque hubiese ido, buena pluma tenía y no es fácil que representara más obras que las de su ingenio y alguna de Cisneros, Martín de Santander y Alonso de la Vega que con él andaban: ¿á qué buscar por el camino lo que habia en el carro? Por lo menos en España no hizo las de Torres, no sólo porque estuvieran en el Índice sino porque el guirigay políglota de las unas y los muchos personajes de las otras habian de vedárselo á una compañía tan exigua como la que pudo reunir nuestro cómico, sin contar con que su auditorio era más numeroso, más español y muy distinto del que pudo escucharlas en Nápoles.

En cuanto á Torres Naharro, ni se tiene noticia de que fuese á Flandes ni de que representara él mismo sus comedias.

Si dejando el talar de sacerdote llegó á representar alguna vez (á ello suelen incitar las comedias al propio autor), hízolo en la casa de los Colonnas, de quienes era capellán y, según Ticknor, hasta deudo; pero no en otra parte. En aquel palacio de la ciudad del Vesubio y ante un escogido, abigarrado y corto auditorio se representó la *Propaladia*. Probablemente se representaria en Roma: más no supe cómo ni en cuál coliseo.

¡Harto será que Pellicer no tenga la culpa de todo esto!

¡Señor Sepúlveda, no se fíe V. más de D. Casiano, por la Virgen Santísima!

arte, ya en la disposición material de la escena, ya en la mímica; y no sólo porque más que otro alguno se preste el arte cómico á la imitación inmediata de todo lo que entra por los ojos, más asimilable que lo que hiere los oidos (la luz se propaga con una velocidad de *un millón y doscientas cincuenta mil veces* mayor que la del sonido) sino porque cuando se declama en idioma que desconoce el público, se coloca el actor en caso semejante al de los que han de entenderse con los mudos, y procuran que la acción y el gesto lleven en el aire el espíritu de las palabras, cuya entonación ya no concreta su significado. Desde este punto de vista y aparte del provecho escenográfico, el influjo exótico es pernicioso, porque conduce al extravío que se sigue de atender más al subrayado mímico de la palabra que á la expresión de las ideas, de las situaciones y de los caracteres: unos y otras despiertan á la mímica, porque necesitan su auxilio en el teatro. De expresar la acción todas las palabras, estarían éstas de sobra. Por senda tan fuera del camino, llegaríamos en los dramas á la plétora de la acción, á la ortografía mímica constante, y un movimiento tan vertiginoso no daría lugar á que se distinguiesen los rasgos del carácter ni de la pasión, ginetes, entonces, á carrera tendida. No todo ha de *decirse*, afirma Coquelín (1); y pienso que el gran actor indica, diciéndolo, que ni con la palabra, ni con la acción, ni con el gesto se ha de sub-

(1) Artículos citados.

rayar lo que en el cuadro del carácter y de las situaciones no necesite fuerza de pincel, brochazo que se traiga consigo franja de sol, claro de luna, sombra de la tierra (1). En lo cómico, el subrrayado de la acción puede resultar una belleza de primer orden.

Pero los cómicos de Alberto Nazeri no influirían ni poco ni mucho en nuestros *graciosos* de la buena raza de Lope de Rueda, y escuchando estoy á Cisneros y á Gálvez y á Manzanos, en alguna hostería, reirse á mandíbula batiente del bueno de Ganasa, el cual tenía que hacer volatines, pantomimas y juegos de manos para gustar á un público, á quien ellos, con una mirada ó con una *morcilla,* llevaban por delante.

Desde luego que en la representación de la buena comedia no influyeron los italianos. ¿Qué tenían que ver los Morales, y otros parecidos, con Ganasa? Lo que tenía de común Lope de Vega con las farsas de Arlequín y de Pantalone y con el mono volteador que, según Pellicer, con ellos vino.

En la parte material del teatro y aun cuando los moviese el amor al dinero y la necesidad, gracias sean dadas á Mutio y á Ganasa si el primero influyó en la pintura de los bastidores y *bofetones* de los *carros del Corpus* en Sevilla, y si el segundo consi-

(1) Los cómicos del siglo XVIII sufrieron esta enfermedad: nuestra declamación no se postró por anemia sino por locura. En el último tercio del siglo XIX un actor notable será víctima de este extravío de la mímica. ¿Tendré que nombrarle?

guió que la representación de los *autos sacramentales* se adjudicará decididamente á faranduleros de oficio (para lo cual hubo otras causas), y si á sus instancias se colocó el toldo de angeo sobre el patio de los *corrales* de comedias (ya que no pudo conseguir que se les echara techumbre) y tantas otras cosas como á su actividad le son debidas y que nuestra holgazanería no hubiera logrado (1).

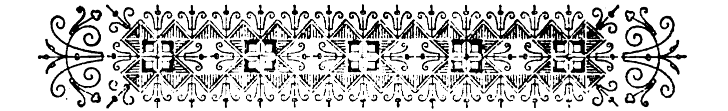
En lo demás, seguimos siendo entonces, como siempre, españoles netos, independientes y selváticos, y, en medio de nuestra decantada libertad, esclavos de las condiciones topográficas del pais y del medio ambiente.

La memoria de Mutio y de Ganasa, que tan tenazmente pretendieron *hacer los carros*, esto es, representar los autos del *Corpus*, porque no daba la fiesta malos rendimientos, aunque no remunerase del todo los trabajos, nos conduce á recordarla, y no por lo que hizo adelantar á la Declamación, á cuyo progreso más bien fué adversa, sino porque contribuyó

---

(1) Tiraboschi ha tenido la desfachatez de asegurar que nosotros aprendimos de los italianos, y por consiguiente de Ganasa, el arte de la representación de las comedias. ¡Valiente...!—El abate Lampillas, aplacando su nacional furor apologético, dióle su merecido. Declaro que, aun hoy, no podemos enseñar nada del arte del actor á los italianos; pero el gran Romea, bien hará nueve lustros, no necesitó del gran Salviny, sino para que este coloso de la escena quedara estupefacto, viéndole hacer el *Súllyvan*. ¿Qué le hubiera pasado, de ver á Mayquez en *Otelo*, con los ojos llenos de sangre, logrando que se suspendiese la representación al ir á matar á Eleonora (Desdémona), la cual se desmayó de pánico?

al adelanto del arte escénico en la mecánica de la decoración y la tramoya y en el modo de vivir de las unidades orgánicas, cuya situación fijaron en la corte por algún tiempo las representaciones del *Corpus*, siendo este el motivo principal acaso de que se nombraran compañías de título y de que Madrid fuese el centro de atracción de aquellos planetas errantes.



XXIX

A González Pedroso, á cuya muerte no han acabado de pagar las letras todavía su tributo de lágrimas, deben acudir los que quieran ver reproducido por un pintor émulo de Velázquez el cuadro sorprendente de las fiestas del *Corpus* en el siglo de Calderón, cumbre del drama. Pesquisidor afortunado, colector selecto, no hubo noticia que dejase de recoger, ni dato que dejase de aprovechar, ni documento que no viera, ni auto que no leyese; y al reunir los *autos viejos* y los *autos sacramentales* en un tomo (1), estampó su sello de

(1) El LVIII de la B. B. de A. A. de Rivadeneyra.

fábrica, dejando trazas de su sonda de buzo y su vista de pájaro, mostraciones de observador sagaz, rasgos elegantes de su pluma castiza (si bien de lustrosas barbas académicas) y pruebas de la madurez de los frutos de su talento y hasta de su cáscara dulce (!), al colocar al frente de la hermosa labor aquel prólogo, bastante á conquistar esclarecido renombre literario. Asombran su diligencia y su sabiduría y seduce su españolismo (aunque con sus dejos de austriaco), porque con todo ello logró entender muy bien y muy á la española el transcendente simbolismo de tan originales producciones, sin ejemplo en historia alguna literaria.

No tuviera yo tan presente lo escrito por Pedroso; no se limitasen estos estériles ensayos histórico-críticos al arte de la expresión, con preferencia á las otras manifestaciones del *Arte escénico*, y había de ser fácil, aun á *cálamo* tan inexperto, pero tan *currente* como el que mis escasos ocios me deparan, escribir un capítulo menos insulso que los demás de este volumen: tan interesante y tan incitador de la curiosidad es el asunto.

Digno de verse desde el alto parapeto de nuestra época y á distancia de los cañonazos enemigos sería el combate que con fragor descomunal riñeron *tradicionalistas* y *reformadores* literarios, seguidos los unos de las turbas románticas de pluma en ristre y de melena al aire, y en el centro los otros de la tertulia pulquérrima y almidonada de regla en cinto y disciplina en mano. En el terreno propio de la mu-

sa dramática batióse el cobre, como si fuese el sitio más disputado por los beligerantes, y habíamos de dirigir, como curiosos, nuestro catalejo de campaña hacia donde el humo y los disparos nos hiciesen vol ver la vista, para observar los lances de episodio tan digno de la historia como el bloqueo de los *castillos* que los dramáticos del siglo XVII levantaran sobre los carros de los *autos*.

No había de esconderse á nuestros ojos aquél que entre los bloqueadores se adelantó el primero; el presbítero Don Blas, de peregrina erudición y de ocurrencias más peregrinas todavía, ya que no ha vuelto á cruzar por mente de Nasarre alguno lo de que el autor del *Viaje al Parnaso* quiso hacer de propósito malos versos. Inutilmente querría disimular sus intenciones el que marchó á su diestra, uno que fundó *El Pensador;* D. José Clavijo y Fajardo. Pues ¡voto á quién! habíamos de conocer al otro, muy digno de respeto: con certeza dirigió sus tiros, y con tres ó cuatro *Desengaños al Teatro Español*, bien le mostró su menosprecio; y, en cuanto á los *autos sacramentales,* quedáranse en ruinas, en buen hora; que él se jactaba de componer otros mejores (1). ¿No había de componerlos el árcade Flumisbo? Dejara de ser él Thermodonciaco y de llamarse Moratín. Los tres pasarían frente á nosotros con el pendón y las trompetas de la falange de cri-

(1) Se sabe que lo dijo: «jactancia digna de un talento como el suyo»—nota Pedroso.

ticos miopes, que, sin duda, por no estar en *autos*, no los entendieron, pero sí los consideraron mengua del ingenio español. El jurisconsulto asturiano don Melchor Gaspar, que fué siguiéndolos, y el sesudo joyero matritense, que no podía sufrir desafinaciones literarias, y al que no consiguieron asordar ni las bombas ni la trompetería, cerraran la legión. Mas no sin acompañamiento y sin rozaga; que ambas cosas nos habían de parecer, yendo detrás del joven Moratín y de Jovellanos, el conspicuo Martínez de la Rosa y el historiador de nuestra literatura Mister Jorge. Lejos de la refriega, riéndose á mandíbula batiente de los destartalados armatostes y de la multitud, embobada con verlos, distinguiríamos una extraña pareja, logrando entenderse bien en coloquio bilingüe: Somerdyk, holandés de erudición rarísima (1654) y la condesa D'Aulnoy (1679), viajera ilustre; los dos visitaron este país y en el suyo escribieron cuanto les vino en mientes respecto de los autos, de las comedias y de los Españoles, quedando tan *su albis*, como ayuno quedó de su visita aquel *franchute* acompañante del Mariscal Grammont (1659), cuando pretendió conocer en cinco minutos al autor de *La vida es sueño,* de cuyo poquísimo saber volvió á su tierra lamentándose (1). Grotes-

(1) El francés, cuyo nombre ignoro, dice en su *Journal de Voyage d'Espagne* (cita de Pellicer) que visitó á Calderón y conversó con él, deduciendo de su conferencia lo poco que sabía el poeta, lo nada de par ticular que le encontró y su desconocimiento de las reglas de la dramaturgia (¡burro!) que como buen español decía no necesitar para escribir

cos y ridículos llamaron todos á tal especie de desaforados gigantes que Cosme Lotti ó el Marqués de Heliche ó algún Fontana construyeran con angeo, listones y cartón pintados; pero ni entendieron el resorte, ni vieron al artífice ni menos á la musa española que, soplando por entre aquella maquinaria, infundióle su espíritu. Más circunspecto que los demás viéramos á Ticknor descubrirse, adivinando la presencia de Calderón ó Lope. No así Bouterwek á quien oyéramos aplaudir y victorear á cada descarga. Pero nadie lograría sorprendernos más que el protestante ginebrino Sismondi, porque no hizo cosa distinta que asomar las narices por entre aquellos matorrales, oler y tapárselas, retirándose de tal peste de disparatones (1) ¿Pudiéramos esperar nada elevado de quien llamaba *El Poeta de la Inquisición* al creador de Segismundo?

á la española. Y fuese desencantado el de las Galias con el Mariscal, y tengo para mi que el *Príncipe de los dramáticos* les *tomó el pelo* disimuladamente.

Madama D'Aulnoy (*Viaje de España á la Haya*—1693—*Memoires de la Court d'Espagne*).

Aarsens de Somerdyck (*Voyage d'Espagne curieux historique et politique fait en l'année 1655. A Paris chez Charles de Lercy—1665*)

(*V. Diccionario de escritores anónimos*).—Barlier—Paris—1824. Busquen todo esto los curiosos. Yo no he leido ni una cosa ni otra. Para entender los autos y su declamación, me estorban el holandés y la madama.

(1) Se sabe que cuando Sismonde de Sismondi calificó de disparates á los *autos*, ¡no habia leido más que uno! Ciego fué de los que huelen el chorizo; pero como no huelen el poste, el descalabro resulta inevitable.

Pues mayor sorpresa, tan grande, según dice Pedroso, como la de Sísifo viendo que la mole se detenía en la montaña, habían de causarnos Shelegel, Schack y D. Alberto Lista saliendo á defender aquellas alegorías de nuestra fe católica y seguidos, aunque á respetable distancia, por Gil y Zárate el que aplicó el oido á las altas ideas críticas de los dos preclaros alemanes y á las observaciones del catedrático español acerca del drama simbólico. Cerca veríamos al capellán de la embajada española en Turín D. Martín Panzano, bendiciéndolos (1). Y ya en fuga las contrarias filas á la aparición de González Pedroso, podríamos reconocer que no hicieron las bombas del enemigo sino descascarillar el angeo y limpiarle del almazarrón con que pintarrajearon las decoraciones los ignorantes de la última centuria (2).

Y así continuarán inmunes á las acometidas, mostrándose á la fama póstuma como significación del misterioso Pan eucarístico y de la redención católica, el ebúrneo esquife de la Gracia lleno de flámulas y gallardetes con hostias y con cálices; el enorme navío de la Culpa con serpientes que se en-

---

(1) *De Hispanorum litteratura*—Mantuæ, 1759, obra escrita en defensa de los méritos literarios de España: defiende los autos de Calderón, poco antes de que se prohibieran.

(2) ¡Pues es claro que los muchos que escribieron autos en el siglo XVIII pintarrajearon de almagre la faz de pristina belleza con que aparece Calderón en los suyos! Contra los que presenciaban en su tiempo, descargaron palmeta y disciplinas los Moratines.

roscan en mástiles y jarcias; las cuatro esferas colosales de los cuatro elementos; la negra barca con que hiende las olas del tenebroso piélago del caos el Príncipe de las Tinieblas y cuyo piloto es la Envidia; el globo celeste cuajado de soles y abriéndose para que de entre cataratas de luz descienda Orfeo; la ingente bola de la Tierra, con su ancho cinturón de signos zodiacales, encerrando á la Naturaleza humana que duerme con los Días, y la gallarda nave de la Iglesia, con alegres banderolas y flores, meciéndose sobre el mar de la vida para conducir á la mísera Humanidad, salvada del naufragio y de las asechanzas de Luzbel, hasta el puerto del inmortal seguro, entre música de los cielos y coro de Ángeles y Serafines, y mostrando allá, sobre el más prócer de los mástiles, la redentora Cruz, Cristo ascendiendo, el sol de la Custodia derramando el tesoro de sus hazes sobre las almas, y, mirándose en ella, el opulento rey del día, que nos abrió los ojos (1). En derredor de la plataforma donde se representara todo lo divino y lo humano, ora la creación, ora las fábulas de la mitología, bien los personajes y los sucesos bíblicos, bien los hechos y las figuras de la historia profana, ya el tema teológico, ya el suceso corriente y digno de recordación, aparecerán, excitando la curiosidad del gentío, los delfines, las águilas, los pavones, las salamandras, los pelícanos, los mons-

(1) Léase *El divino Orfeo*, auto de Calderón. Por cierto que el Sr. Pedroso no lo incluyó; mal hizo.

truos de antediluvianas magnitudes, los jardines, los montes y las selvas. Pero á la señal convenida y no esperada por el auditorio, se desenroscará del torno la maroma; dedos ocultos devanarán madejas de bramante, y al chirrido de los polipastros y al rechinamiento de los ejes, deslizándose los ochos de cuero para comunicar á las llantas el secreto de la dinámica, zumbando los aires por los latigazos de las cuerdas y sacudido el lienzo por el azote de los aires, se escuchará el traquetear de las palancas y el castañeteo de piñones dentados, hasta que aquella isla se sumerja en los mares, naufrague aquella barca, desgarren las hidras enfrenadas por púberes hembras el globo terráqueo, se abran los montes y muestren aquí la caverna con los leones de Judá y allí la gruta con el Hombre de *La Vida es sueño*, y se transfiguren los jardines y cambien de aspecto selvas, prados, hombres, animales y cosas, convirtiéndose las flores en urnas, las tazas de las fuentes en cálices, los troncos en cruces, el báculo de San Cristobal en tirso, la culebra en bolsillo por la sola palabra de un santo, en Redentor el amante de Euridyce, Carlo-Magno en Jesús, la blanca luna en hermosísima doncella y el rubio sol en hostia. Entonces, al resonar de la trompetería y al estampido de los falconetes, al redoble de cajas y al repiqueteo de esquilones, al canto de los himnos en coro y al murmullo de las plegarias de la muchedumbre, que al alzar la custodia póstrase de rodillas, cruzarán el tablado brutos y reptiles como cabalgaduras de sim-

bólicos personajes; abrirán los majestuosos pavones de Juno tornasolados abanicos de plumaje y estrellas; triscarán los corderos llevando el signo de la redención á los lomos; los pelícanos de la India se desgarrarán á picotazos las entrañas para mostrar en ellas el madero santísimo de la crucifixión; saurios de proporciones gigantescas arrojarán por infernales bocas de múltiples carreras de dientes las llamas de la mansión de los precitos, como para hacer hervir al Jordán envenenado por su fuego, y las henchidas ánforas de las vírgenes de Jerusalem vaciarán las aguas del bautismo en la probática piscina, para que no se agote el manantial de la salud y de la purificación del mundo. Y allí, en el anchuroso proscenio al cual se acercaban y unían los *carros* con sus esferas y sus torres; metiendo por los ojos del inmenso público los símbolos y las alegorías que no llegaban á su oido ni por la palabra del poeta ni por la entonación de los intérpretes, habrán aparecido, durante la representación maravillosa, figuras cuya indumentaria y cuyos arreos alegóricos incrustarán en el cerebro de las multitudes las ideas sublimes de la inspiración calderoniana: la Verdad vestida de blanco, toda luz; la Misericordia y el Verbo con sus cendales encarnados, como signo de la Encarnación; la Justicia con túnica celeste, porque en el cielo mora; el Deseo con clámide cuyo color es el de la esperanza; en traje de loco el Pensamiento, pues loco es el del hombre; con venda el Apetito, porque es ciego; la Culpa que, bajando los escalones

de los siete pecados capitales, asalta, vestida de ladrón, al pasajero de este valle; la Ira con armadura y alas; la Muerte con terrible segur, igualándolo todo; la Vida con el antorcha ardiendo; con su clarín la Fama y la Iglesia en vestiduras imperiales, con tres coronas en la frente, tres cruces en el báculo y una llave del Cielo (1).

Indicar los caracteres que revisten los *autos* cuya infancia, cruzando la Edad Media, termina con Lope y Valdivieso, en quienes ya son verdaderos autos sacramentales, llenos de juventud, como luego de virilidad en el gran poeta que los llevó á la cumbre; decir si estas composiciones fueron eucarísticas ó nó, si bien antes de Lope se representaron en el día solemne cuya fiesta instituida por Urbano IV (1263) hizo obligatoria Clemente V y cuya procesión triunfal del Cuerpo de Jesús Sacramentado dispuso Juan XXIII, abriendo todos ancho cauce á las diversiones regocijadoras de los fieles; observar si uno de los motivos de haberse convertido los *autos viejos* en *sacramentales* fué el temido estrago que podían hacer entre nosotros las herejías de la protesta religiosa, así como la inquisición de las causas que determinaron la forma simbólica y alegórica de tales manifestaciones del numen dramático, llenaría cien folios. Ello pertenece, más que á un estudio de esta

---

(1) No he de negar que el texto está inspirado por la lectura de los autos, por las acotaciones que Calderón llamaba *Memoria de las apariencias* y por el recuerdo del prólogo de González Pedroso. Yo no plagio en silencio; lugar tendré, si me dan importancia.

índole, al exclusivamente literario (1). Todo está en el que de los *autos* hizo su colector. Ni deja de añadir en él que los beneficiados se obligan, al principio, á representar estas composiciones; pero que, no siéndoles fácil acudir á todos los lugares para la festividad que los reclama, y costosos como llegan á ser viajes y transportes, admítese el elemento seglar como interpretador escénico: él sufraga los gastos, y quedan como actores únicos los gremios, los cuales para ayuda de costa piden á los vecinos, hasta que los dispendios se les hacen gravosos, quéjanse á los cabildos municipales, y, una vez éstos con las cargas y las obligaciones, atienden á súplicas y memoriales de los faranduleros de oficio y les encargan la representación de los *carros*, en su deseo ardiente de contribuir á la mayor pompa de la festividad más grande que celebra el orbe católico.

Nimia y exactamente se describen en las páginas de González Pedroso los preparativos que para la *fiesta de los carros* hacía Madrid un mes antes; la construcción y ornamento de los vehículos en la *Obrería de la Villa* (2); los trabajos de la Junta del *Corpus;* la intervención del Consejero Real, Protector ó Superintendente de la solemnidad artística; la

---

(1) Á pesar de que los *autos viejos* no tienen carácter eucarístico, no es difícil hallar composiciones destinadas á recitarse y cantarse en el *Corpus*, como *v. y gr.* los villancicos sacramentales que en *El Teatro en Sevilla* cita Sánchez Arjona.

(2) *Corral* parecido al *de los Alcaldes* en la ciudad del Betis. (V. Sánchez Arjona, *obra. cit.)*

cuestión económica, con el ajuste de los comediantes y la *joya* ó presente que al que *mejores carros* presentara se le había de dar; la detención de los de la farándula en la corte desde Pascua de Resurrección, á fin de lo cual *limpiábales* el vestuario la Junta para que no le entrara la polilla; la procesión grandiosa que asombró una vez al Príncipe de Gales (1); la traida y llevada *muestra de los carros*, ensayo general hecho, al rayar la aurora, en el *Corral de la Obrería*, por cuyos alrededores pasaba la noche al raso medio Madrid para evitarse el madrugón, y en cuyas gradas, luego, galanes de pesca y damas desteñidas, con los moños en el cogote, daban bostezos en lugar de vítores (2); la erección de los escenarios al aire libre, el uno frente del alcázar, al pié del tablado á que salían SS. MM. por dos balcones cuyos antepechos se arrancaban; y el otro, de más de ochenta pies de proscenio y veintidos de fondo, cerrando la plaza de San Salvador, convertida en coliseo trapezoidal, con dos órdenes y pisos de aposentos en sendas galerías volantes; las aclamaciones con que eran saludadas por la multitud tan gigantescas máquinas que las chirimías y los gritos venían anunciando; los bueyes de dorados cuernos y de gualdrapa rozagante que iban rodándolas; los conductores con birretes de grana; los cómicos cubiertos

(1) En el *Semanario Pintoresco*, 1839-1846, hay descripciones de la procesión del *Corpus* en Sevilla, Valencia y Toledo.

(2) Véase *La Muestra de los Carros*, entremés de Quiñones de Benavente.

de seda; los nobles con su patrimonio en la ropilla; los Consejos con el signo de su autoridad por delante; los histriones que lograron renombre en la representación del drama religioso y mil detalles pintorescos que reproducen pasmosamente la época y el espectáculo.

Qué fuesen los *autos*, cuál su significación en las letras, á donde llegó en ellos la portentosa fantasía calderoniana, cómo se explican los simbolismos múltiples para entender los cuales debía el auditorio hacer á cada paso esfuerzos de imaginación, conforme los personajes que representaban las ideas iban transformándose; cómo pudo ser bello y verosimil para aquellos espectadores, si el dramático había de encerrar en el *auto* la tesis teológica, que el *divino* Orfeo se presentase como Creador de todas las cosas y fuese sacándolas de la nada según iban despertando los Días; que sacudiera el sueño de la Naturaleza humana y que dialogase con ella como galán enamorado, trocándose de pronto y por hechicería en segunda persona de la Santísima Trinidad, para libertar á su dama de los brazos del Príncipe de las Tinieblas y de las sujestiones de la Envidia, para ser su Salvador en el naufragio de la Culpa y para conducirla al puerto celestial en la segura nave de la Iglesia; cómo pudo aparecer sobre la escena sacra el emperador Carlo-Magno, conquistar á Jerusalem, ser vendido por Galalón, su Judas, mediante la recompensa de treinta dineros, pago del ósculo del Iscariote, y morir después crucificado; có-

mo podía el Hércules, la Fuerza, dominarse como Jesús y exhalar, como quejas de su alma, frases de mansedumbre y de perdón contra sus enemigos, y cómo, en fin, por todas partes y á todas horas y en todos los *autos* pudo andar el demonio tan suelto y explicarse sobre el tablado con tal desfachatez cual si la casa fuera suya, según dijo nuestro Juvenal: todo, todo está allí, y al estudio de González Pedroso remito á los pocos lectores que no le conozcan.

Como género semejante, muy cercano, á lo menos, á la ópera, considera Ticknor los *autos* eucarísticos (aparte de los *entremeses* que entre uno y otro se representaban, y de la *loa*, que á veces se cantó); pero yo me voy con Pedroso, el cual, atendiendo á la música y al canto que de ellos eran parte y á la maquinaria escenográfica y escenoplástica que así servía para dar magnificencia al espectáculo y asombrar á los espectadores como para descorrer el misterioso velo de símbolos y de alegorías, no juzga tales poemas verdaderos *dramas* sino composiciones del género *melodramático*.

De cualquier suerte, lo que importa observar en este estudio es la certeza de que en los autos aparecía la declamación: para que esto salte á la vista, con imitar al protestante ginebrino Sismondi basta y sobra: léase uno de Lope, de los maestros Valdivieso y Ferruz, de Calderon, de Tirso, de Montalban, de Bances, de cualquiera.

Pero ¿adelantó el arte del cómico español con los *autos sacramentales*?

Niégalo Bretón de los Herreros, y los cita como una de las causas opuestas al progreso del teatro práctico.

Tener, efectivamente, que declamar á grito herido ya en los mismos *carros*, ya en unas tablas al aire libre, para que oyesen desde sus balcones y sus gradas los Consejos, el Cabildo, la familia real y la multitud que henchía calles y plazuelas, no pudo contribuir á la belleza de la expresión, la cual exige rica variedad en los tonos, imposible en las grandes alturas; que no en las cumbres sino en las faldas de los montes y en los valles volcó el cestaño Flora. Mas los cómicos de inteligencia cuidarían de preparar el silencio del numeroso público y hasta de aprovecharlo, haciendo un estudio práctico de la respiración, para resistir la fatiga que el trabajo y el movimiento de la fiesta del *Corpus* hubo de producirles; y no ganan poco los recitadores con un estudio semejante. Ni olvidaran tampoco de expresar con la mímica, cuya fuerza suele ser mantenida por el ritmo músico, las situaciones y aun los pensamientos, en sustitución de la palabra, muerta por asfixia en la mitad de su largo viaje á los ángulos del recinto. Y es claro que en tales conceptos no se oponen los autos al progreso de la Declamación.

Que fuese demasiado enfática, con tendencia constante á las entonaciones líricas, era lógico por influencia del espacio, del auditorio y de las mismas obras, en las cuales nuestros autores soltaron riendas al corcel de su fantasía que, aun con el freno,

necesitaba buen ginete: esto, aparte de que los *autos* sean melodramas y de que "la admirable dádiva de un Dios Sacramentado (ya lo dice Pedroso), primero brinda al entusiasmo lírico que no á la imitación escénica".

Pudo suceder, sin embargo, que los histriones de buen sentido, cuando la proverbial holgazanería española dominara su devoción al arte y al Santísimo, no se quisieran esforzar, ciertos de que en los alrededores de Palacio no había de oirlos tanta gente, por mucho que gritasen: ¡como que tenían que volver á la multitud las espaldas, si desde el proscenio habían de representar frente al tablado de los reyes! Á su pié se mostraban, circundados, por cierto, de una hilera de hachones encendidos, á pesar de ser media tarde y estar cayendo el sol á plomo sobre las cabezas, no muy bien defendidas las de monarcas y recitantes por sendos toldos que daban indudablemente mala sombra al tendido real y al escenario (1). Más procurarían que se les oyese en la plaza de San Salvador, cuyo recinto, menos espacioso que el de frente al Alcázar, quedaba cerrado en forma de co-

---

(1) Extrañó á la Condesa D'Aulnoy y á Somerdyk que los *autos* se representaran á las cuatro de la tarde con hachas ardientes, cuando las comedias se hacian á la luz del sol. ¿Ignoraban que los autos eran complemento de la festividad religiosa del *Corpus*? Bien pudieron haberse enterado, antes de escribir de lo que no entendían, y hubieran sabido que los *autos* se representaban antes al acabar la procesión y frente al Santísimo; y que, en recuerdo de esta costumbre y como en señal de devoción, seguían encendidas las hachas.

liseo trapezoidal cuya base mayor era la escena (1). En aquel público selecto no entraba vulgacho.

Empero, realmente, la declamación apenas dió un paso en los *autos*, y más bien se columbran allí síntomas de su extravío y de su decadencia, que vendrán á ser alarmantes, cuando la censura llegue á señalar con la marca roja las comedias de *capa y espada*, como atentados á la moral de las costumbres, y sólo se permita la representación de los dramas de santos. No hallo en las indicaciones de Bretón, referentes á lo más externo del arte, la causa principal de la oposición de los *autos* al progreso de nuestra escena práctica. Otra existe más honda y más determinante, en la índole misma del género alegórico y simbólico á que tales poemas pertenecen.

Mientras el intérprete no ha de representar personajes de carne y hueso, con cuyo corazón latan sus venas *al isócrono*, podrá en el arte haber bella mímica y recitación encantadora, pero no hay expresión verdadera de los caracteres humanos; y el arte que los ha de expresar por el tono y por el movimiento, no adelanta. En los personajes alegóricos, el traje, los símbolos y las palabras del poeta lo hacen todo, y en ellos los actores no son otra cosa que maniquíes de pintor ó muñecos parlantes. El numen y su corriente magnética, la del escalofrío nuevo, que

(1) Tal fué el plano definitivo; pues, mientras tuvo la construcción forma rectangular, todo se volvieron quisquillas y quejas de las unas porque no entendían á los *galanes*, y de los otros porque no veían bien á las *damas*.

dijo Victor Hugo, se alejan del artista, al cual no le es posible ser encarnación de abstracciones convertidas en personajes del poema escénico. ¿Qué inspiración necesitaba el comediante para hacer de Luna, de Ira, de Muerte, de Pecado, de Verdad y de Miéreoles? Aún en figuras como las de Orfeo, Carlo-Magno y Hércules no podían sus interpretadores hacer estudio alguno filosófico del carácter, porque la transformación operada en ellas, para que pudiesen entrār de golpe en el simbolismo del Sacramento y en la tesis dogmática, rompía con la lógica, y tan pronto las presentaba de galanteadores en las Platerías como de Cristos en la Cruz. En cuanto á Luzbel, que no se transforma, resulta demasiado grande para la escena, y no hay actor que pueda concebirle.

Atenderían, pues, los cómicos en los *autos* á expresar clara y gallardamente los conceptos de los poetas, y, en verdad, no fué conseguir poco; que hay en aquellos versos laberintos y encrucijadas, donde el recitador más habil se pierde en anfibologías y retruécanos: ¿habían de ser éstos en los *autos* menos que en las comedias?

Sospecho que no lograrían siempre los recitantes esta claridad en la declamación al raso. Cuando incisos, relativos, apartes, ayes y paréntesis interrumpen la tranquila marcha del concepto, todo está confuso para el oyente, si á cada entonación no se le confía un obstáculo, que, en cuanto tiene su voz propia, conviértese en gala. Pero no hay tales galas en la recitación estentórea.

Comprendiendo, por esto, los cabildos municipales la dificultad que ofrecía la interpretación de los *autos*, contrataban (el de la corte, sobre todos) á los histriones de más mérito, dando, como el público, la preferencia muchas veces á los de voz sonora, buen talante, airosa marcha y prócer estatura. González Pedroso cita los que se distinguieron más en el género sacro: algunos son los eminentes de la época.

No me faltaran el sosiego y la diligencia, y, aunque me desviase un tanto de mi propósito, relataría, con toda la insulsez de mi poca gracia y como quien cuenta chascarrillos en el umbral, sucedidos y anécdotas de tan famosos recitantes; pero ya llegará la ocasión con otro libraco (1).

Conténganse hasta entonces los curiosos, y miren conmigo un instante al proscenio amplísimo de la plaza de San Salvador, al cual se arrimaban los *carros;* y, así que nuestra *loca de la casa* muestre su varita de las virtudes y trace con ella en el aire un signo cabalístico, saldrán de aquellos castillos, montes y jardines, en donde estaban como encantados, las farsantas y los faranduleros que más gloria dieran á su siglo con su portentosa representación de los dramas sacramentales. Algo de sí propios nos dirán cuando salgan al escenario; y, estando yo aquí, no ha de faltar quien diga lo que callen.

---

(1) Si me dejan los Zoilos, y, por ende,
si mi bosquejo histórico se vende.

(Recuerdo de Espronceda).

Alonso de Riquelme es el primero, aunque no en méritos: enojado está con el Fénix, su amigo y su poeta: por causa suya, viene nada menos que de la cárcel, donde lo encerraron los del Concejo de la Villa. ¡Como que Lope le había prometido un *auto* y no se lo compuso, y, en vísperas ya de las *muestras*, se encontraron los concejales beneméritos con un *carro* menos de que tirar el día del Señor!—¿Tamaña ofensa? Pues á la cárcel con el farandulero.--Pero, amigos mios,—nos dirá el padre de la hermosísima Damiana:—súpolo el cura, y en menos de lo que tardó en santiguarse el de las monjitas Trinitarias (que está loco, y á quien deseo un reventón, aunque después lo lleven en volandas hasta la Gloria), fué, cogió, y ¿qué hizo? Sin esperar otro favor para su amigo el comediante que el favor de su pluma, sentóse á la mesa, y, así como para desayuno, me escribió un *auto* de tres pliegos, envióme1o, salí del calabozo, enderecé mis piernas hacia la casa del autor, y halléme á Vega muy tranquilamente, regando las flores del jardín (que no le costó poco), después de haberse metido entre pecho y espalda su torrezco de diario en vez de chocolate, y una epístola de cincuenta tercetos, amen de haber dicho misa rezada en su oratorio. Y aquí está mi María Damiana, que no me dejará mentir (1).

---

(1) No extrañe que tilde de loco el cómico Riquelme al cura de las Trinitarias, y hasta que le desee un reventón; porque *á la vera* del convento, en la calle de las Huertas, tuvo su casa el recitante y allí en-

Y, como lucero matutino, parece junto á su padre aquella *dama*, tan perseguida por su hermosura y respetada por su virtud como aplaudida por la rarísima cualidad, propia de los grandes intérpretes, de mudar el color de su expresivo rostro, cuando cambiaban los afectos. Olor de santa dejará, cuando muera (1656), y la Muerte quitándole la vida, habrá de respetar durante siete lustros su hermosura. (1)

Bien tranquilo sale de aquel *carro* su esposo Manuel Álvarez Vallejo, seguro de que los galancetes de la Corte asaltarán en balde la cuidadela de su honor. Ufano viene, y no sólo por esto (que no le extraña la virtud en mujer criada en tan finos pañales como lo fué la suya) (2), sino por haber sido uno de

---

sayó con su compañía, mientras las quejas de las monjitas, á las que no pudo ser ajeno el capellán, no le obligaron á salir de la finca que hubo de ser enagenada por esta causa.

Verosímil es lo restante, si bien no está probado: no sería el único ejemplo, porque Montalván en su *Fama póstuma* cuenta lo que le aconteció al escribir con Lope en dos días *La Tercera Orden de San Francisco* para Damián Arias de Peñafiel, que, por cierto, representó á la perfección la figura del Santo. Ello convenció al Doctor Juan Pérez de las estupendas condiciones de improvisador que tenía Lope: más le costaba regar las flores que escribir las comedias.

(1) A los treinta y seis años de enterrada (otros dicen que á los cincuenta), en 19 de enero de 1692, hallóse incorrupto su cadáver, é intacto el velo que cubría su rostro, señal, entónces, de una santidad evidente. Diciendo que igualaba en méritos histriónicos á las romanas y á las griegas, la elogia el Ilmo. Sr. D. Juan Caramuel en su *Primus calamus*.

(2) En casa del Marqués de la Laguna se crió María ó Damiana Riquelme, por disposición de la reina Doña Margarita, sin que nadie haya sabido nunca la causa.

los cinco fundadores de *La Virgen de la Novena*, gran cofradía de los representantes, y porque la noche pasada, que fué la de San Juan (1631), se ganó vítores en el Buen Retiro, representando *Quien más miente medra más*, comedia de Quevedo, en la fiesta con que obsequió el Conde-Duque de Olivares á S. M. el rey Don Felipe, cuarto de este nombre (1).

A buscar al histrión, que es también músico excelente, viene de aquel *carrillo* Cristóbal de Avendaño, protagonista, como Vallejo, en la función aquella; y á la parroquia de San Sebastián va esta tarde, á rezar unas estaciones á *Nuestra Señora de la Novena*, fundador de cuya Hermandad es asimismo, por si la Virgen, escuchando sus ruegos, le quita dos arrobas, dejándole la carne magra; que no quiere el histrión que se la mengüen los disgustos, ni que los de la carátula le confundan con Prado el *obeso*.

Pero en nombrando al ruín de Roma, luego asoma, y aquí llega Antonio García del Prado, que, al penetrar por las miradas de Cristóbal sus pensamientos, dícele: "No reces por tu obesidad sino por devoción, y cada cual vaya por el mundo con la carga que Dios le ha deparado; que gordo como

---

(1) Cita Pedroso á este Vallejo con Avendaño y con Figueroa, y dice de los tres que eran «notables por su pericia cómica y por su material volumen.» Quien llamó la atención por su estatura de coloso no fué Manuel Alvarez sino Diego Vallejo, aquel que con Luisa de Robles, de historia tan dramática, representó *El Antecristo* de Alarcón, y el que atufado del aceite de las candilejas, encendidas en la última jornada, no se atrevió á subir por la maroma, ni aun con el coleto de volar,

estoy, no aboga San Antón por mí, según tiene que hacer por algunos faranduleros que yo me sé. Y poco me estorban las reverendísimas posaderas para hacerme respetar por la compañía, donde tengo la mejor gente de toda la farándula de España (1), ni para vengarme como en *El Médico de su honra*, sin que se rían los mosqueteros, según se rien de Lorenzo Hurtado, porque es lo mismo que una caña de larguirucho y de nudoso (2). Si me sobran jamones, también me sobran alas para hacer ahora, según hice en Toledo, la figura del *Angel* en *La Sor Juana*, del fraile de la Merced, que para pintar ángeles, demonios y mujeres, bien sabeis que es único. Y pues salieron á bailar las hermosas, ved si me impidieron las mantecas sacar por el Vicario á Isabel Ana, cuyo padre, célebre galeno en aquella ciudad, no permitía que la cortejara ningún farsantillo. Ni los tres hijos que me dejó la pobre son para avergonzar á nadie, sino para ser honra de mi nombre, del suyo y de la patria; y pues no andan por el tablado ni mi María ni Lorenzo, muérdome la lengua; que no gusto de alabar á mis hijos, cuando no puedo justificar las alabanzas, ni he de hacer *autos* sin *dar la muestra*, como mandan la Junta y el Concejo. Pero aquí llega mi Sebastián, todo un pino de oro, como dicen en Zaragoza; y según es único en gallardía y elegancia, eslo

(1) Así era la verdad. (*Vida de Alarcón*, pág. 379 por D. Luis Fernández Guerra y Orbe.)

(2) Efectivamente, Lorenzo Hurtado de la Cámara provocaba risotadas mosqueteriles, en saliendo á las tablas, por altiricón y flacucho.

también en la representación, y ya tiene pensado largarse de aquí, para no andar por esos trigos entre tanta gentuza como, según dice, y muy bien, Cristóbal Santiago Ortiz, está corrompiendo la farándula, y para que le vean los Franceses y le llenen el bolso de ducados ó luises y el alma de gloria, mientras aprenden de él y de la Francisca Bezón á hacer comedias. ¡Y que no está loca de contento la infanta Doña María Teresa de Austria con los dos! Así que se arregle su matrimonio con el rey francés Luis XIV, se los lleva: ¿no es cierto, Sebastián?

Y el que cruza las tablas, que no es otro sino el insigne comediante Sebastián del Prado, afirma lo que dice el autor de sus días, y, tras un saludo respetuoso á los que le acompañan, se va pensando en lo que vienen á parar, al fin de la jornada, pompas y vanidades: laureles y vítores, belleza y juventud, poder, honores y riquezas, ¡polvo nada más! ¡Quién sabe si alguno de esos días en que, pasadas las locuras del Carnaval, ponen los ministros de Dios en nuestras frentes la ceniza de los sepulcros, aquel mozo arrogante, de tan aventajada estatura y de tal presencia que pudo representar, bien á lo vivo, el Hércules de *Los tres mayores prodigios* de Calderón (1) y hasta ser envidiado por jayanes como Die-

(1) En el real sitio de la Casa de Campo fué representada esta *Gran comedia* en tres escenarios: la 1.ª jornada, en el de la derecha, por Tomás Fernández de Cabredo; la 2.ª, en el de la izquierda, por Prado de la Rosa, y la 3.ª jornada, única en que habla Hércules, en el escenario del centro, por Sebastián del Prado. No recuerdo la fecha.

go Vallejo y Roque de Figuerca, que llenaban el escenario, insista, cual hoy, en el religioso pensamiento de que la fuerza y la hermosura caben en diez palmos de tierra, y entre en algún convento de la corte y se amortaje con el hábito, y, para poder olvidar el ruido de las glorias escénicas, busque lejos de su patria el asilo de preparación para la muerte! ¡Qué le importa, si todo es valle de nuestras lágrimas, y si ya renunció al tesoro que trajo de la gran capital de Francia! (1).

Cariñosamente le despide Alonso de Olmedo el *mozo*, harto desgraciado para dejar de ser amable con su émulo. Dignos rivales son, y su partido tiene cada cuál, desde que salieron á las tablas. ¿Que Sebastián se lleva la palma, por buen mozo? Pues Olmedo, que no tiene mala figura, pica en poeta con randas y festones de entremesista, Bachiller en Cánones es por Salamanca, y muy discretísimo cortesano, acciona muy bien, habla pulido (2), y si ahora quisiera menear la sin hueso, sería de oir su gratísima conversación. Pero maldita la gana que tiene de hablar ahora el triste Alonso, porque no han transcurrido muchos días, desde aquella tarde, en que, saliendo tan ufano de la comedia con su linda mujer, cortó de un golpe el Almirante de Castilla los nudos del consorcio, y, haciendo pedazos la luna

(1) El 27 de febrero (miércoles de ceniza) de 1675 tomó el hábito en un convento de Madrid: murió en Liorna hacia 1685.

(2) Así era la verdad.

de miel, robóle la esposa, quedó impune, y nadie escuchó los gritos del pobre cómico, el cual no sabrá de su compañera en todas las noches de su vida. Del que con él está recogió, sin duda, por herencia los frutos amargos de la desventura.

Gallardo el tal parece, si bien con bastantes inviernos: como el hijo se llama, tragicomedias á cientos representó como buen histrión; pero ¿cuál más interesante que la suya? Mayordomo del Conde de Oropesa fué su padre, en Talavera de la Reina vivían, y tranquilo andaba, mientras no acertaron á pasar por allí los farandaleros. ¡Nunca viniesen; que con ellos vino la que le robó el corazón, y tras él y tras la salteadora, fuese como cursante de la carátula. ¡Y para qué! ¡Para sufrir las mordeduras del monstruo de los celos con un amor sin esperanza! Luisa de Robles, tan española en su *decir* y tan hermosa como un ángel convertido en mujer, estaba casada con el *franchute* cobrador de la compañía, que decía las *rr* como si le estuviesen apretando el pescuezo.—Además... era la virtud misma. ¡Qué suplicio! ¿Pero había él de quererla, si nó?—Luego... luego... ya lo sabeis—murmura el anciano *galán*:—¡tantas veces os lo he referido! El francés que se va para ajustar en Velez-Málaga su compañía; los piratas que asaltan el barco; la nueva fatal; el brinco de alegría que, cuando yo la supe, dió aquel demonio, de quien era mi corazón albergue ardiendo; las tocas enlutadas de Luisa, que yo respeté, sólo por ella; la pasión que, al fin, logré inspirarle, arrebatándola

en el torrente de los encendidos versos de Lope y de Tirso; la mano apetecida que debí á la Muerte; nuestra felicidad de tres años, que me parece un sueño, y ¡ay, Dios! la aparición del difunto en Granada, que viene á tomar asiento en nuestra mesa, como la estatua del Comendador en la de Tenorio (1). "Toma la mitad de mi hacienda y la mitad de mi vestuario"—dije á Luisa:—"quédate con tu esposa; que, resucitado tú, ya no me pertenece"—dije al francés, y fuíme lejos, muy lejos, á llorar mi malaventuranza. Gracias á Dios que pasa todo, y en la madre de este hijo mío pude hallar un consuelo.—Y ¡adios!—que siento en la garganta nudos de lágrimas, y, de seguir relatando desgracias, tendré que chapurrar el idioma de Don Quijote como el gabacho cobrador de aquella compañía.—(Y vánse los Olmedos).

Porque es buena gente y no dan que hablar y son dignos de su muy honrado nacimiento, quédase mirándolos con buenos ojos Cristóbal Santiago Ortiz, el cual, si en mucho se les asemeja, y les iguala en méritos histriónicos, supéralos en la energía de sus virtudes; que si ellos son buenazos y todo lo consienten, no así Cristóbal; porque ¿cómo el que sea fiel cristiano puede permitir el mal en su compaña? Otro memorial, tan valiente y tan mostrador de verdades como el primero, puede que tenga qüe echar al Rey, y á ver si se purgan las compañías, las de

(1) No extrañe que los Olmedos conociesen la obra de Tirso *¿Tan largo me lo fiais?* ó *El Burlador de Sevilla*.

la legua, sobre todo, de tanta chusma y gentualla de mal vivir como se mete en todas, huyendo á la justicia, y si entre los farsantes deja de haber clérigos y frailucos fugitivos y apóstatas, discípulos de Monipodio y mujeres de vida aventurera, que son la capa con que todos se cubren. Todos fueran semejantes á Olmedo el padre, y sería otra cosa. Rival de sus triunfos en el *corral* de las comedias fué el viejo, cuando no era tan viejo, y harto dividió sus vítores la mosquetería entre los dos, como acontece ahora con Olmedo el mozo y con Sebastián del Prado. Virtudes andando son, por cierto; mas en nada les cede su amigo Damián; y pues llega, dejadle el tablado por suyo, que todo es poco.

Bizarro porte el de Damián Arias de Peñafiel: Roscio español le dicen; que si del cómico latino seguía Marco Tulio el consejo, á oir y á ver al hispano concurren los oradores más afamados de Madrid, porque de su voz argentina y de sus maneras animadas y expresivo gesto sacan tesoros para el púlpito. ¿Y de quién mejor? Grave, culto, persuasivo, de tenaz memoria, de voz dulcísima, de expresión patética y noble, y enterneciendo á todos por su religiosidad edificante, ¿quién con más excelentes dotes para la escena sacra? En ella es *único*. Como que en su legua (ya lo dirá Caramuel, hoy muchacho, cuando sea obispo), parece que anidan las gracias, y en todas sus maneras reside Apolo (1). Anda flacu-

(1) *Ego nomino quo puer cognovi*—dice el Ilmo. Caramuel *(Primus calamus)*.

cho ahora, porque la vocación le tiró á capuchino, profesar no pudo, y hételo de nuevo en la farándula; pero el atildamiento de sus modales cortesanos y de elegancia suma lo compone todo. Gobernara con tal circunspección los asuntos de la compañía y su ajuste, y no le fuera mal; pero en lo que no reza con el arte histriónico, todo lo hace abarrisco, y así resulta (1): cada hora le desbancan, y, merecedor en la escena de una banda de capitán, no tiene otro remedio sino alistarse de soldado blanquillo en las filas de Heredia, en las de Figueroa y hasta en las del *Gran Turco* (2). Poco importa; que si cuando Lope dió á la escena *El Castigo sin venganza* y dijo: "¡allá vá la muestra de lo que hago yo, cuando se me pone en el entrecejo!", tuvo que ser Damián el primer actor, á la fuerza, y él representó á Federico mientras hacía Figueroa de padre (mayo de 1632), vino después *La Orden tercera* de Montalván y Vega Carpio, y él, y solo él, Arias, tenía que representar con toda verdad y religiosa unción la figura de San Francisco (3). En Lisboa estuvo con Tomás de

(1) «Autor navarrisco, atildado y flaco»—dice D. Luis Fernández Guerra (*Vid. de Alarcón*), refiriéndose á Damián Arias; y ni sé lo que significa *navarrisco*, ni los diccionarios tampoco. Lo que es en Castilla no se dice, ni se dijo nunca, ni acaso se dirá jamás.

(2) Andrés de la Vega, el esposo de María de Córdoba, de *Amarilis*, á quien se solia llamar *La Gran Sultana*, por lo que á él le decían *El Gran Turco*.

(3) Montalván en su *Fama póstuma* cuenta cómo la compusieron. Él escribió la segunda jornada y Lope la primera, en dos dias. Juntáronse para escribir la tercera entre los dos, la mitad cada uno. En casa de

Heredia el *gracioso*, que siguió al rey Don Felipe III, cuando á 22 de abril de 1819 partió para aquella capital. ¿Y qué sucedió allí? Pongamos atención: Este que sale por el foro, nos lo dice.

—"*En ocupando el teatro*
Arias, compañero nuestro,
Se desclavaban las tablas,
Se desquiciaban los techos,
Gemían todos los bancos,
Crugían los aposentos,
Y el cobrador no podía
Abarcar tanto dinero (1)."

Y aunque no estuve yo en Lisboa con Damián Arias, afírmolo, repitiendo lo que el año veinte dijo en la *loa* María de Heredia, lindísima mujer de Tomás y ambos graciosísimos; porque, si, cuando sale

---

Lope quedó Montalván, por no perder tiempo y porque hacía mala noche: se acostó, se despertó á las dos de la madrugada, comenzó á escribir, y á eso de las once del día terminó su parte; y escribió de largo. ¡Cuál fué su sorpresa, al hallarse á Lope en el jardín tranquilamente!—¿*Quid faciendum*, señor capellán? ¿Y la jornada? Mal habreis dormido —dijo á Vega.—Equivocáisos—replicó Lope—que he dormido bien, según costumbre. Siguiéndola, me levanté á las cinco; pero ya hace dos horas que acabé la jornada, me almorcé un torrezco, escribí una carta de cincuenta tercetos, regué todo aqueste jardín (¡no me ha costado poco!) y aquí me teneis, pensando en cómo cumpliré por hoy mis muchos cometidos, en que no he dicho misa y en lo que tengó que escribir á Riquelme, pues cada día me pide novedades.

Y leyó la jornada y los tercetos á Montalván, que se quedó *patidifuso*.

(1) Quiñones de Benavente (*Loa con que empezaron en Madrid los autores Rueda y Ascanio.—Jocoseria-Burlas veras*). Este Rueda es Antonio: nada tiene que ver con Lope.

Peñafiel á las tablas; ármanse aquí en *cazuela*, *patio* y *barandillas* alborotos mayúsculos, y no se escucha silbo de llave, ni se ven por el *corral* troncho de berza ni roncha de pepino y sí vítores y más vítores, ¿qué habían de hacer los portugueses sino llevarle en triunfo? Hinchados y henchidos de gloria vinieron; mas ¡ay! con la bolsa vacía: de venir con la bolsa llena, no hubiese yo tenido que alistarlos como blanquillos en mi tropa cómica.—

Pedro Ascanio es el que acaba de decirlo. Con su compañero Antonio Rueda comenzó en la corte á 22 de abril de 1620, y tanto cuidado pone en gustar á la mosquetería como en gustar á su lindísima mujer. Conquistará renombre, y cuando el Señor disponga de su alma, y cuando en las gradas de San Felipe conversen los desocupados acerca del decaimiento del arte (lamentación de toda época respecto á la pasada), dirán todos:

"¡Há mucho que murió Ascanio!"

No está menos ufana su consorte de tener tal marido, que los mosqueteros de tener tal cómico; y según Antonia Infante,

moza de carita zaina,
y miradura matante,

(como ella misma sale á decir no recuerdo en qué *loa)*, su Pedro Ascanio sabe hacer dos *galanes* al día, el uno en la calle y en su casa para su mujercita, de cerca, y el otro en el teatro para las de la *jaula*, de lejos. Ahí la teneis con sus ojos de viva lumbre y con su hermosura de alabastro. ¡Quién, co-

mo el feliz esposo, pudiera verla desnuda y entre sábanas de negro tafetán! Porque de tafetán negro las usa por asemejarse á un blanquísimo querubín, mal embozado en las tinieblas de la noche.

Matrimonio ejemplar; pero no lo es menos el de aquellos dos que vienen del brazo: la *Gran Sultana* y el *Gran Turco*, esto es, la María de Córdoba y Andrés de la Vega, otro de los cinco fundadores de la cofradía de los comediantes. Orgulloso está de haber tenido una mujer de tantos méritos como tuvo su Ángela, conocida por Ángela *Dido*, nombre no heredado de su alcurnia sino de la Reina de Cartago, cuyo papel ejecutó admirablemente; y no lo está menos de su segunda esposa, que también heredó su sobrenombre de *Amarilis* por derechos de inspiración artística. ¡Valiente mujer! Su casa en la calle de León es un breve Parnaso; danza con destreza, tañe con primor, cantando hechiza y hablando seduce; sus prendas dan asunto á sabios como el benedictino Caramuel y á los acentos de la lira, y Quevedo mismo se deleita en publicar la honestidad y la hermosura de aquella *dama* que tiene dos Roldanes por ojos, según él. Sólo D. Juan de Tasis, que, á la postre, pagó con la vida las culpas de su lengua de maldiciente, se atrevió á llamarle... vieja, tonta, presumida,

De pies y narices larga,

y á sacar á la vergüenza

los juanetes de su cara,

y á decir que su hermosura procedía ¡qué venganza!

del albergue de los negros
y de un cajón de la plaza;

que era la frígida nieve, representando en las tablas, y

á orillas de una taberna,
pero no á orillas del agua,

era más fácil dar con sus pedazos que donde estuviera su marido. ¡Bien se conoce que Villamediana dió en duro, si es que quiso buscar lo blando! Más le valía componer comedias como las del insigne jiboso, y se las hicieran los consortes á maravilla; que, en obras de tal sentencia y discreción, eran únicos.

Bien distinta de la anterior es la pareja que por el diestro lado viene: hija y padre son; él, Antonio Escamilla, satisfecho de haberse aprendido la parte que le toca en un *auto* y más dueño de los secretos de su profesión que de los de su casa, y ella, Manuela, buena dama, pero mejor música, que hizo de siete años de edad los Juan-Ranillas, se casó á los trece y enviudó á los quince, volviendo á casarse con un ilustre caballero que componía comedias para los teatros de la corte (1).

Ya se van. Pero ¿qué murmura, gesticulando tan cómicamente y recostándose en aquel *bofetón*, ese que los mira? Oigámosle:

—"*La Villa les da salario,*
Á él por lo poco que sabe,
Y á ella ¡porque sabe tanto!"—

(1) No he podido aún averiguar quién era.

—Y esto no lo murmuro yo—dice colocándose en el centro del corro que todos hacen para oirle;—murmúralo la Villa toda, y bien sabrá qué especie de sabiduría tiene la Manuela y qué es lo que, pasándole por las narices, no huele su padre. ¡Malas lenguas que en todas partes hay! ¿Pues no se atreven á decir de mí que tengo casas propias junto á la pastelería de la calle de Cantarranas? ¡Habrá trapalones! ¡Propietario un farsante como yo, que no sabe hacer en el teatro sino bobos y, á veces, alcaldes de monterilla! Claro es que no deja de tener mérito haber aprendido la teoría y aun la práctica del rebuzno, para estar en caracter; pero ¿es lo mismo ganar vítores que ducados? (1) Y, de tener dineros ¿no será menester untar á los corchetes, para que se les ablanden las uñas, el día en que le echen las garras al marimacho de mi sobrina la Coronel, la Bárbara? Bendito el cura que le puso el nombre, adivinando lo que había de ser. ¡Cuánto mejor estaría la tal en los tercios de Italia y haciendo el fanfarrón que no en la farándula, representando papeles de *galán* de pelo en pecho, y saliendo á caballo por esas calles! Con Jalón quiere matrimoniar ahora. Verán vuesas mercedes cómo el mejor dia le da una patada ó un *bocado*... y ¡santas pascuas! Y aquí de la justicia, y aquí de los cuartos del tío y de sus relaciones en la corte (2). ¡Todo sea por Dios! Y entiéndase

(1) Cosme Pérez (Juan Rana) se ponía rojo, en cuanto le sacaban á colación que era propietario.

(2) Histórico.

que no hablo por detrás de la gente y que los añadidos y embuchados con que, sin permiso del autor, suelo condimentar el potaje de mis papeles, no van dirigidos tan sólo á la mosquetería, cuyos vítores me importan menos que la sana intención de dar á ciertas costumbres en la cara.—¿Os acordais de aquellas dos viejas de alta alcurnia que estaban anoche llenas de menjurjes en aquel *aposento,* viéndome representar? Pues no habreis olvidado cómo imaginé que enseñaba las pinturas de la habitación á mi acompañante, y díjele con una valentía gemela de la de Don Francisco de Quevedo:—"¡Ya veis cómo adelanta la pintura! ¿Quién dirá que las dos viejas que tenemos en frente están pintadas? Pues pintadas y *pinturrutiadas* con toda perfección tenéislas en aquel gran *cuadro* tan semejante á una ventana. No parece sino que son de carne y hueso, que están vivas y que, oyendo lo que vos digo, son capaces de moverse y de llamarme con indignación ¡embustero! mostrando ser humanas criaturas y no vejestorios pintados con las porquerías que venden en los cajones de la plaza (1).—Ya ven vuesas mercedes cómo nunca me olvido de que soy farsante, de que en la escena se debe representar como si fuera cierto lo que en ella pasa y de que con el público es preciso hacer dos milagros: agradarle para que vuelva, deje los maravedises y llene el *corral*; y suprimirle de un golpe, durante la representación; porque en las

(1) Histórico.

comedias, reflejo de la vida, no hay otro público que el de los que viven en ellas. Y tiéneme con más cuidado el papel que me toca en el repartimiento que no el dicho de las gentes de si soy ó no soy casero, ni que en lugar de Cosme Pérez, como soy, me llamen Juan Rana, pues en honra mía lo dicen, desde que acerté á dar el color y el movimiento de la vida al alcalde famoso de tal nombre. Y esto es ser cómico, y todo lo demás que se hace en el teatro con tanta voz y tanta farándula ¿de qué sirve?—Y vámonos; pero permitan antes vuesas mercedes que haga la debida presentación de los del corro á ese escritorzuelo chiquirritín, barbilampiño, calvo y narigudo, que al pié de este tablado va escribiendo *cálamo currente* lo que aquí se dice ó se piensa. ¡Valiente simple! Gracias á que su librejo ha de ser, entre otras cosas malas, muy español, y ¿quién será capaz de leerle ni menos de comprarle? Pero, en fin, adelántense vuesas mercedes.

—Este que mirais, señor entremetido averiguador de vidas ajenas *(dirigiéndose á mí)*, no es otro que Melchor de León el afectuoso; y aquél, Gaspar de Porras, conocidísimo en Sevilla, y estos otros, Nicolás de los Ríos que fué amigo del Caballero del Milagro; Pedro Zebrián, el que representó á los andaluces el auto de *Los Ángeles*; Antonio Granados, galán, gentil-hombre y madrileño, riqueza del autor que le lleva consigo; Fernán Sánchez de Vargas, "tan sacudido como flaco", notable por su naturalísimo reposo en la representación, no desnuda ja-

más de artificio poético, y aun más notable por el tenaz enojo con que le mira Vega el Familiar del Santo Oficio. Como se descuide, lo tuestan; que así como en el tiempo presente todo lo que es bueno y está de moda dícese, con justicia, que *es de Lope*, este comediante (de Lope, por los méritos), no es de Lope por la voluntad, sino que representa las comedias de Vélez de Guevara y las de otros autores. Gran partido tiene con los herederos del privado; pero ni el mismísimo Duque de Sesa, tan amigo del Fénix, conseguirá que tan alto ingenio le escriba un entremés.

Aquí están Tomás Fernández, fundador de nuestra devota hermandad, el *gracioso* de la compañía de Bartolomé Romero, á quien ha llegado á tener en la suya; los Valencianos, famosísimos, uno de los cuales, Juan Bautista, que es el de acá, supo elegir al sentencioso corcovado Ruiz de Alarcón por su poeta, dando pruebas de un gusto que para los demás es fruta verde; Pedro de Valdés (no Salvador; que, de ser el marido de la Jerónima de Burgos, ya hubiera Lope asomado la nariz por el foro); Domingo Balbín, el que representó en el regio coliseo *La cueva de Salamanca* de Alarcón el jiboso, y Juan Acazio, que con tal propiedad hizo allí mismo la comedia de Calderón *Amor, honor y poder,* bien hará tres bienios (1).—Pues en donde los veis, ya los del

(1) No extrañe que Juan Rana cuente por bienios y no por años ni por lustros: por bienios se daban los títulos á los autores y compañías, y no cuentan los cómicos de otro modo que por *temporadas*.

tercio viejo resucitados á mi evocación para daros gusto, ya los que viven hoy, todos fueron ó son autores de título, señores de pendón y caldera entre los comediantes.

—Hálo sido también estotro, que es Pinedo, tan alabado por Lope en *El Peregrino.*

> *Pues hace, siendo príncipe en su arte,*
> *Altos metamorfóseos de su rostro.*

¡Como que es gran gesticulador y por días hemos visto crecer su fama! Pero no ha logrado gustar, con todos sus méritos, al *Buscón* de Quevedo.—Paciencia, Baltasar, que un farsante no es doncella sin novio, ni es doblón.—

—Ánimo, seor Francisco López (1) y que no vos dé algún soponcio en la presentación. Mujer como Feliciana de Andrade, una de *Las tres Gracias* (2), tan linda ó más que Doña Ana de la Cerda (3), quiso depararos el cielo; justo renombre comenzais á tener de galán de mérito; para la juventud es lo porvenir; á buena figura pocos os igualan; hija teneis como Pepa *la Hermosa,* que se parece á la Virgen de la *Novena;* hija y madre vos necesitan; con que á no tomar los papeles tan á pechos, ó el mejor día vais á caer aquí redondo, sobre las mismas tablas (4).

---

(1) González Pedroso le llama Fernán: pienso que ha de ser yerro de imprenta.

(2) Asi llamaban á las Andrade, que eran Ana, Feliciana y Micaela.

(3) La mujer del Marqués de Heliche Don Juan Bautista Crescencio: dejó fama de ser la más hermosa de Madrid.

(4) En 1669, López murió en la escena: cumplióse el vaticinio de Cosme Pérez.

—Del mismo tafetán tiene la que aquí veis un guardainfante. Esta es Clara Camacho, que se posee del papel como si fuese cosa de verdad, y viendo estoy que en cualquier día del Señor haga un *auto* y se halle trocada á punto de abandonar la escena para encerrarse en un convento (1).

—Parte en la *joya* le han concedido, por hacer bien un *auto*, á la que está presente: Antonia Manuela Catalán, la mujer de Romero, y á fe que en las *damas segundas* no hay maravedises con que pagarle, porque es *única*.

—Y ved las dos que quedan, así como apostando á cuál es más encantadora, que es como si apostase vuesa merced *(yo)* con la tarasca ó conmigo *(él, Cosme Pérez)* á cuál era más feo. La que se vuelve de perfil, es Micaela de Andrade, otra de las *Gracias* que á Madrid trajo Heliche (no le llaméis *Tenienta;* que se pone mucho más bonita con el ceño y da una desazón) (2); y la que está de frente, no es otra que la linda Mariana Vaca de Morales, hija de la maravillosa Jusepa y mujer de Antonio de Prado el gordo. Mucho bueno dieron y tienen que dar á los *corrales Vacas* tan hermosas con *prados* tan abundantes, si amansan la bravura de sus esposos *coronados*... por la gloria póstuma (3). Y pues me dejan

---

(1) Y así fué.

(2) Pellicer dice que á las Andrade les llamaban *Las Tres Gracias* y también *Las Tenientas*.

(3) Hubo una Mariana Vaca, famosa, que murió antes de 1615 (Figueroa, *Plaza Universal);* pero la que cita González Pedroso ha de

solo aquí, y no quieren parecer por el tablado Juan de Morales (que anda *huido)* ni la pávida y amarilla Jusepa, que le tiene más miedo que á un toro, desde que la exhortó con el Santo Cristo de acebo (1), entre vuesa merced mañana en el *Corral del Príncipe* y allí los verá.—Y vaya un *Gloria* por los buenos casados: *Gloria Patri* etc., etc. *secudéramen principio...*

—Alto, seor *Davo* de los siglos presentes y futuros; que donde yo estoy, no se estropean los latines: y pues no sois *rana* para representar *autos* y comedias, y, cuando lo sois, lo sois con letra gorda, trocando vuestro sér en el alcalde que os ha inspirado tanta maravilla, no vos tengan por *rana* Lope ni Calderón, y ved cómo decis *sicut erant in principio* y no *secudéramen.* Imitadme, y aprended el idioma de Marco Tulio. Bien agradecido le estoy; y á fe de Roque de Figueroa, más debo á los latines que á mi poco mérito el ser representante tan famoso. Ya se os acuerda el día que en la Iglesia de San Sebastián el predicador se puso malo de repente, y me habeis oido referir que me quité la espada, subí al púlpito y eché un sermón improvisado en latín. De ser en romance ¿tuviera gracia? En latín le encanjé, y, cuan-

---

ser Mariana de Morales y Vaca (hija, sin duda, de Juan de Morales Medrano y de Jusepa Vaca), si bien se la nombra comunmente Mariana Vaca de Morales. Dice que era célebre, no sólo por su mérito, sino por ser esposa y madre de dos famosos comediantes, refiriéndose á García del Prado el *obeso* y á José del Prado su hijo, aunque tácitamente.

(1) Es muy conocido el soneto de Villamediana, pié de la alusión.

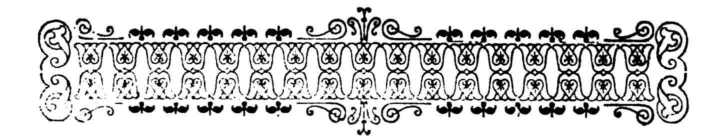
do causó tan grande efecto, bien supondreis que no me entendería ni el párroco. Pues desde entonces ha crecido mi fama, y elógiame Lope, tiempos há, y voy muy orondo, porque á pesar de los sesenta que llevo á cuestas y de que el cabello, que fué como el oro, ya es como la ceniza, logro vítores, y porque tengo un hijo muy guapo con la banda de capitán en los tercios de Italia. ¡Sabeis todo esto; pero no sabeis por qué ando medio cojo. En cuanto va á cambiar el tiempo, ya se sabe; barrunto la lluvia. No quisiera ponerme en manos de ningún francés; pero el mejor día... (1).

—¿Francés habeis dicho? ¡Malo! Se mueren, y á los tres años de difuntos, aparecen con los mismos cuerpos y almas que tuvieron. Recordad lo que con el *franchute* le pasó á Olmedo el padre. De francés, ni el habla. A fe de Cosme, prefiero el latín. Vamonos al ensayo, y me dareis una lección en el camino.—

Y se van, como sus compañeros, sin haber dicho en qué consistía su arte.

---

(1) De ochenta inviernos (en 1651) murió el famoso Roque de Figueroa, precisamente á consecuencia de haberle cortado un francés un callo, estando bañándose el cómico español.



XXX

Procuraban todos estos actores dar con todo esmero las *muestras*, así ante el público, en el *Corral de la Obrería de la Villa*, como ante los concejales y la Junta, según se verificó, tal cual vez, en alguna espaciosa cuadra del Ayuntamiento. De la *muestra* dependía la elección de sus *carros* (representaciones de sus *autos)*, y no habían de perder en la festividad lo que en el ensayo ganasen, sabiendo que, tras de irles en ello la opinión, íbales también el ajuste y el nombramiento de *autores de título*, de cuyas preeminencias gozaban ellos y la compañía. Proporcionábanles, además, el Córpus y *los autos*, si muchas fatigas, pingües rendimientos libertadores de sus deudas; y así pudo aquel *mar de donaires*, Nicolás

de los Ríos, recordar á Solano y á Ramirez en el entretenido *Viaje* de Agustín de Rojas aquel refrán de comediantes: ***Más vale Pascua mala y el ojo en la cara, que Pascua buena y el ojo de fuera***, y añadir; —"Y yo espero, para después del *Corpus*, no deber nada á la compañía" (1). Golosina sabrosa y apetecible resultaba el plato de la festividad para los cómicos, ayunos durante la Cuaresma y hartos de tanta colación y de tanta vigilia; y como no sin motivo confiaban en la *joya* de cien ducados y en aquellos tafetanes (para los que siempre estaba la Magdalena), era de ver el lujo inusitado de sus arreos y vestidos en la escena y, á veces, en la calle: sobre todo el de las actrices (antes, como ahora, regaladas por señorones de muchas campanillas y por aristocráticos galanes), hubo de fijar la atención de los legisladores.

Pero si el arte de la expresión escénica del carácter humano nada progresó con los *autos*, pienso que afirmó estas dos cosas: primera, las dotes más

---

(1) En el Apéndice V de *El Corral de la Pacheca* (pág. 603) (Ricardo Sepúlveda) pueden ver los curiosos lo que costaban los *autos*. La cantidad que al principio se daba á los representantes no era para salir de apuros; pero luego llegó á ser respetable, para aquella época. No solía escatimar nada la Junta para el esplendor de la fiesta, y una vez se le concedieron á Calderón 13.200 reales sobre los 19.450 de los autos, para que pudiese ajustar á cuatro comediantas de las que llamaban *sobresalientes* y que, según él, hacían falta en la representación.

Por cierto, que esta circunstancia nos dice que la categoria de *sobresaliente* es cosa más antigua de lo que aparece en las listas de faranduleros: no hizo fortuna, que yo sepa, durante el siglo de Calderón, y hasta principios del pasado no la he visto sancionada en los carteles.

genuinas del cómico español, la fogosidad y el lirismo, por las que siguen nuestros actores tan dados á la exaltación de la fantasía y al derroche de las facultades externas y siempre tendiendo á colocar el esplendor magnífico del traje sobre la exactitud indumentaria; y segunda, el adelanto visible de la escena material considerada como productora del espectáculo, sin lo cual el público no hubiese logrado penetrar la intención del poeta, ni entender el argumento de su obra, puesto que no le era posible oir los versos desde la santa calle, como podía oirlos en el *corral* de las comedias.

Cuando los *autos* se declamaban sobre los mismos *carros*, de poco hubieron de servir al progreso de la escenografía ni los bastidores pintados (más antiguos en Sevilla que en otras capitales) ni todas las habilidades del tramoyista más perito: ¿qué podían ser aquellas mutaciones de *bofetón* y de cortina en una plataforma de cuatro varas ó de cinco, en la que tenía que haber siquiera dos compartimientos, uno para el vestuario y otro para la representación? ¿Y el globo? ¿Y el jardín? ¿Y la caverna? ¿Y la montaña? ¿Y las ruedas y las maromas y los palitroques? ¿Y la pirotecnia? ¿Y el arte? (1). ¿De qué sirvió que al *carro* se le adicionase después el *carrillo*, como suplemento al escenario? (2). Pero así que se le-

(1) *Dios guarde á V. muchos años*, como dice Bretón de los Herreros *(Obr. cit.)*

(2) El *carrillo*, de la misma altura que el *carro*, se unía á éste en el instante de la representación para extender dos varas más la escena,

vantan cadalsos á propósito, á los que se arriman los *carros*, vehículo cada cual de una parte de la decoración y de la maquinaria (según puede observarse en cualquier *Memoria de las apariencias* puesta por Calderón al frente de sus *autos)*, ya pueden los representantes moverse con toda libertad en aquellos anchurosos proscenios cinco veces mayores que los de los *corrales* (el de la plaza del Ayuntamiento, sobre todos) y donde la escenografía y la tramoya despliegan los recursos portentosos de artistas como el Marqués de Heliche, como el caballero Fontana y como el ingeniero Cosmelot; estos últimos italianos, y aquél muy español, muy gallardo, muy elegante, el hombre más feo de Madrid y con la mujer más hermosa de España.

Pasados eran ya los tiempos en que Adán salía con vaquero haldudo, el Redentor con sombrero de faldas y embozado hasta las orejas, Dios Padre con una sábana abierta por medio y toda junto á la garganta, llena de orujos y con una vela en la mano, y en que, armado de puñal buido, mataba Caín á su hermano con el hierro, unas veces, y, otras, arrancándose las patillas, símbolo, entonces, de la quijada asnal, y dándole con ellas (1). Ya no había aquello de que, en el *entremés* cuya representación había de hacerse con la del *carro de la Lonja*, en Sevilla,

---

y así se llamó *medio-carro* al vehículo de la tramoya; entre los dos componían el *carro* completo. Probablemente el *carrillo* no haría falta alguna para representar en los tablados de las plazas.

(1) González Pedroso (*Prólogo citado*).

por Nicolás de los Ríos, prohibiera la censura el día de la *muestra* que el bobo no saliese con aquella vasija nocturna de loza basta (1609); no parecía bien que el incienso de los *autos* fuese de perfume distinto que el de la procesión. Ni tampoco mandaban ya los Diputados hispalenses, como en 1613, que un músico, que llevaba el hábito de demonio en *El Torneo*, se pusiera plumas (supongo yo que en vez de cuernos) al salir á cantar, y que, en *El Caballero cortesano*, el músico de la montera sacara cuello durante el canto, y, en cambio, que no sacase valona y se pusiera plumas (1). Insuficiente la pintura de las alegorías en bastidores y telones de los *medios carros* para que adivine la multitud el argumento del poema, ya se abren los cielos para la ascensión de la Virgen, ya los profundos para la caida del Ángel, ya derriba Sansón las columnas del templo, ya puede ser Amán ahorcado, y se puede quemar á Santa Eulalia y cortarle la cabeza al Bautista: y es muestra de progreso que juzguen los espectadores

Si salió bien la figura,
vestida á lo natural,

esto es, con la propiedad relativa de aquella indumentaria del uso; los ángeles con estola, con alba y con diadema, el príncipe y el caballero como tales y el villano como pastor. Acaso no pudiera opinar la gente con tan firme criterio del simbolismo de ciertas pinturas; y creo que, para muchos, todavía

(1) Sánchez Arjona (*Obr. cit.* pág. 59).

tiene que ser extraño, por lo incomprensible, que en algún lienzo de los *carros* del *Corpus* apareciese Cristo, de sol, repartiendo formas eucarísticas.

La pintura escenográfica, pues, la tramoya y lo que pudiera llamarse *esculto-dinámica* en el arte escénico progresaron notablemente con el espectáculo grandioso de los *autos*, lo mismo que con las representaciones que de las comedias profanas solían hacerse en Aranjuez, en la Casa de Campo, en el Jardín del Prado ó en aquel proscenio que flotaba sobre el estanque del Retiro.

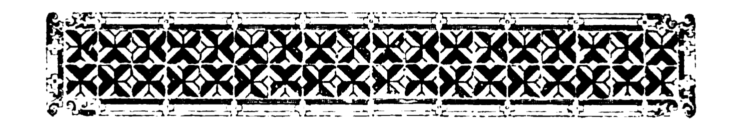
El arte del cómico, lejos de progresar hacia su *objeto*, (la bella expresión de los caracteres humanos), marchó por la senda extraviada de la declamación estentórea y de la mímica convencional, sierva, tal vez, del ritmo de la música, ya en las escenas cantadas, ya en las escenas mudas; y no sólo por el dominador influjo de la multitud y del espacio, sino por la misma índole de aquellos poemas simbólicos, verdaderos melodramas, en los cuales, para la gran muchedumbre que los presenciaba, lo principal era la acción, el movimiento, los efectos de la tramoya, la música instrumental, el canto, y, en fin, el espectáculo, antes que la expresión de la naturaleza humana.

Mas no puede negarse que la solemne festividad católica y las condiciones en que se representaron tales melodramas, ejercieron influjo progresivo sobre el *sujeto* del arte, sobre el cómico, y en la constitución de las unidades orgánicas (compañías) mani-

festaciones del espíritu colectivo, como sujeto de la actividad, que diría un discípulo del *realismo armónico*.

¿Cómo influyeron?

De modo sencillísimo.



XXXI

Cualidad eminente del artista español la sensibilidad (negada en el arte escénico por el ingenio exclusivista del gran actor francés Mr. Coquelín), todo cuanto en la sensibilidad del sujeto tenga influjo, es progreso del arte hispano; y del influjo de los *autos* en el alma del cómico no hay duda, porque no fué un solo comediante el que tomó los hábitos, edificado por la representación de un melodrama religioso. Condición necesaria de toda celectividad un centro donde se desarrollen sus fuerzas, no es difícil ver que la representación de los *autos* fijó, por cierto tiempo, las compañías en Madrid (1).

(1) Primeramente no se fijaron los comediantes en la corte más que desde Pascua de Resurrección hasta el Corpus, y, como dice bien

Prohibidas como estaban las representaciones desde Carnaval hasta Pascua Florida (y de aquí la situación de los cómicos en Cuaresma), ¿qué remedio, para defender la manducatoria, sino tirar de los *carros* del *Córpus*? Pero embargados los que habían de representar los *autos*, formando dos compañías únicas, hubieron de aprovechar su estancia en la Villa, entre Carnestolendas y la Resurrección, haciendo comedias en los coliseos de la corte.

Llegado el día del Señor, y representados los *autos*, repítenlos en otras poblaciones, durante lo octava del *Córpus;* pero una circunstancia, lógica consecuencia de las quisquillas del *puntillo* español, determínalo de otra suerte.

Como acción de gracias á la dádiva de la Majestad Sacramentada, representábanse los *autos* en el interior de las catedrales, primero, y, después, en los atrios y en las calles por donde acababa de pasar la procesión. Pero siendo la Majestad de la tierra sombra de la del Cielo, natural era que los *autos* se le representasen al Rey.—Enviándole *carros al Rey* (así se decía), representante de la Nación y á la vista del pueblo que gobernaba, ¿pudo el Consejo de Castilla renunciar su derecho de prelación en todo lo que oliese á espíritu de nacionalidad? Castilla era el centro de España, y en el centro se habían fundido los reinos, bajo la diestra de un solo

Sepúlveda, cada cuál tenía que buscárselas, en el resto del año, por ciudades y villas, haciendo aquí y allí *particulares* y levantando unas tablas en los corralones de las hospederías.

monarca: era preciso que se le representasen los *autos*.—¿Y qué hubiera dicho la Coronilla de Aragón, de no igualar á su Consejo, en facultades y consideraciones, con el de Castilla? No había otro remedio que enviarle sus *carros* con bueyes, chirimías y comediantes.—Mas ¡voto al chápiro! no faltaba otra cosa sino dejar ayuno al Cabildo Municipal, que lo pagaba todo y que de todo respondía! *¡Carros, carros* para los concejales!—Bien: ¿y qué fueros eran los del Consejo aragonés que no tuviesen el de Portugal y el de las Indias y el de Italia y el de Flandes y el de la Inquisición y el de las Órdenes y el de Hacienda y el de Cruzada?—También habían de ver la edificante representación la infanta Doña Margarita y el Nuncio.—¡Y que no se diesen *carros* al Duque de Lerma *donde y á la hora que ordenara*, y viéramos entonces para quién se hacía la fiesta! Hasta los mismísimos umbrales del platero Gabalza, gran amigote del privado, tenían que rodar aquellas máquinas los pacientes cornúpetos, para saludar al artífice, mostrándole su simpatía.—Pues ¿quién dejaba sin *carros* al de Uceda? ¡Buena cuenta le hubiera tenido á su padre!: quizá le hubiese costado la privanza.—Sobre los dos próceres, andando el tiempo, subirá el Conde Duque; y pues asomaba su celebérrima nariz, en ella tenían que ponerle el *carro*.—No era menos el Presidente de Castilla y no había de quedar sin el suyo.—Es lógico que antes que otro alguno y ante toda corporación estuviese el Rey; pero el Rey vivía en Palacio, donde todo lo disponía el Ma-

yordomo Mayor; luego, naturalmente, su derecho á los *autos* era tan legítimo como el del monarca.—Y aquí sale á nuestro camino cierta dificultad: ¿cómo se representaban *autos* y entremeses, sin la censura previa? De ninguna suerte. Censor de las representaciones el Vicario eclesiástico, una de dos: ó no salían los *carros* á la calle, ó se le enviaban á él, para juzgar si, al censurarlos, estuvo en lo firme ó si los cómicos habían hecho mangas y capirotes con las enmiendas del censor.—Pero, á todo esto: ¿el Corregidor de Madrid no era nadie? Eso se vería: ¡no faltaba más!—Y los dos Comisarios de la Junta del *Corpus* ¿para qué habían nacido, si no rodaban los *carros* hacia sus puertas?—¿Comisarios dijiste? Pues párense los bueyes, y los ganapanes bailen con enanos y gigantones donde pueda verlos tranquilo el Consejero Real, Protector y Superintendente de la fiesta.—Y no dejen de pararse, después, bajo los balcones de los que habían ejercido cargo tan importante y estaban jubilados.—¿Por qué?—Por lo bien que lo habían hecho en armonía con el Cabildo de la Villa y Corte, el cual no significaba el valor de dos maravedís, si no contaba con el Secretario. ¡*Carros* al Secretario del Ayuntamiento! Y, de hoy más, que no haya corporación, magnate ni golilla sin su *carro* correspondiente.

Combinaciones de horas, determinación de *cruzar los carros*, haciendo dos en una parte mientras en otra se hacían otros dos, protestas de los unos y aun amenazas de los otros, multiplicaban el esfuerzo

y la fatiga de los cómicos; pero, al fin, venía la noche del jueves y luego la del viernes y después la del sábado, sin lograr la satisfacción de los solicitantes. Prolongáronse las representaciones eucarísticas á toda la octava del *Corpus*, y, aun así, no hubo otro remedio que levantar el coliseo improvisado de la plaza de San Salvador; transcurrió la oportunidad para que los farsantes pudieran *hacer los carros* en otras poblaciones, y por esto y por los grandes gastos que al Municipio le costaba la fiesta, se acordó la representación de los *autos* durante un mes en los *corrales* de Madrid, utilizando trajes, histriones y tramoya; que alguna cosa tenían que rendir como *aprovechamiento de los autos*. Gozó ya el público de balde con ellos, y como no dieron las ganancias apetecidas, ¿qué remedio sino dejar á los comediantes acogerse al repertorio profano de los poetas de la corte?

De aquí la instalación en ella de las compañías, y la creación de la *temporada*, hecho que corresponde y caracteriza también á este periodo del arte.

La verdadera *temporada* (ignoro, sin embargo, cuándo empezó á llamarse así) comenzaría, pues, en Pascua de Resurrección y hubo de terminar treinta días después del *Corpus*. En el tiempo restante no tuvieron los comediantes fijeza alguna.

Dos compañías se contrataron al principio, ejerciendo una especie de monopolio sobre las otras que deseaban instalarse en Madrid. Pero la competencia obligaba á la Junta del *Corpus* á elegir entre va-

rias; la vida aventurera y trashumante que traían era razón para que se hallaran muchas lejos de la corte hacia la fiesta eucarística; la gente de mal vivir que, buscando refugio y ocasión á la picardía y á la huelga, llegó á corromper las costumbres histriónicas, de suyo poco edificantes, por influencia perniciosa de las dos terribles pasiones de que es esclavo el cómico, la envidia y el amor; el sin número de ingeniosísimos haraganes, aquí siempre dispuestos á no aprender oficio, ó á dejarlo, á no estudiar, á componer coplas, á tocar la guitarra, á coger y hacerse comediante y, en oyendo un aplauso de la *cazuela*, formar bajo su dirección la gran compañía; todo contribuyó al nombramiento de las ocho únicas *de título*, por Real Cédula de 26 de abril de 1603, dada en Valladolid, residencia de la corte, que se trasladó á Madrid (y dígolo de paso) tres años adelante (1).

Ya en 1600, cuando ordenó S. M. que se juntasen con cuatro teólogos cuatro de su Consejo en la estancia del Padre Confesor para conferir y ajustar la forma en que se podían permitir las comedias (suspendidas desde 1597, á causa del luto por Doña Catalina, duquesa de Saboya, hija de Felipe II, muerta en Turín á 6 de noviembre, y luego por el falle-

---

(1) Los autores de las ocho compañías citadas fueron:

Gaspar de Porras.	Antonio Granados.
Nicolás de los Ríos.	Diego López de Alcaraz.
Baltasar de Pinedo.	Antonio de Villegas.
Melchor de León.	Juan de Morales Medrano.

cimiento del monarca, ocurrido en 12 de septiembre de 1598), se ordenó *que no hubiese tantas familias ni quadrillas sino que se reduxesen á cuatro y que estas solas tuviesen licencia para representar*; pero no tardó mucho el Consejo en ampliar el número de compañías reales, y si en 1603 fueron ocho, llegaron á ser doce por la *Reformación de comedias mandada hacer por el Consejo para que se guarde así en esta corte como en todo el reino*, á 8 de abril de 1615 (1). Sólo por dos años daba el Consejo de Cas-

(1) Las doce compañías de título, desde 8 de abril de 1615 al mismo día de 1617, fueron las de los autores siguientes:

Alonso de Riquelme.	Pedro Llorente.
Fernán Sánchez de Vargas.	Juan de Morales Medrano.
Tomás Fernández de Cabredo.	Juan Acazio.
Pedro de Valdés.	Antonio Granados.
Diego López de Alcaraz.	Alonso de Heredia.
Pedro Zebrián ó Cebriano.	Andrés de Claramonte.

En el bienio siguiente, que terminó en 8 de abril de 1619, bien por alejamiento de la corte, bien por quiebra de algunos, alternaron los de mejor fortuna en el anterior con Pinedo, Olmedo, Baltasar Osorio, Domingo Balbín, Diego de Vallejo (el que tuvo á Ruiz de Alarcón por su cesáreo poeta) y la Mari-Flores, mujer de Pedro Rodríguez que en 1610 había sido autor de compañía.

Damián Arias de Peñafiel, que, desbancado, tuvo que acogerse á la tropa de Tomás Heredia, y Pedro Manuel de Castilla, más conocido por *Mudarra*, el cual, de caudillo, hubo de reducirse á mero comediante, por lo que se dolía de que fuesen sus medras como de Pedro, gozaron el título durante el bienio de 1617 á 1619.

De 1619 á 1621 obtuviéronlo las compañías de Pedro Ascanio, Andrés de la Vega y *Amarilis*.

El luto de la corte por Felipe III fué causa de que no comenzase el bienio siguiente hasta la entrada de Felipe IV (9 de mayo de 1621): en él fueron autores de título, además de Morales Medrano, Sánchez de Vargas, Fernández de Cabredo y Juan Acazio,

tilla título á los autores, los cuales quedaban obligados á presentar en Pascua de Resurrección al Consejero comisario la lista de los faranduleros, á traer unos y otros consigo sus consortes legítimas y á vestir con decencia. No, sino lujo y pompa solían traer de trajes y mujeres, unas casadas y otras casaderas, capaces, casi todas, por su hermosura, de tentar al diablo, y bien se aprovechaban de la amistad de cortesanos y poetas, como quien del favor del público tiene que vivir. Ya decía Sancho á su amo: ..."nunca se tome con farsantes, que es gente favorecida: recitante he visto yo estar preso por dos muertes y salir libre y sin costas: sepa vuesa merced que, como son gentes alegres y de placer,

---

Alonso de Olmedo.	Manuel Álvarez Vallejo.
Pedro de Morales.	Cristóbal de Avendaño.
Juan de Villegas.	Bartolomé Romero.
Antonio García del Prado.	Juan Bautista Valenciano,

que completan los doce.

Y las compañías reales del bienio que terminó en abril de 1625, fueron las de los siete citados, Juan de Morales, Vargas, Cabredo, Acazio, García del Prado, Álvarez Vallejo y Avendaño, y las dirigidas por los cinco autores siguientes:

Domingo Balbin.	Juan Jerónimo Valenciano.
Andrés de la Vega.	Lorenzo Hurtado de la Cámara.

Felipe Sánchez Echeverría.

Para continuar la lista sería preciso ir á caza de papeles viejos, que no están al alcance de todos, y proponerse, como fin, la historia de las compañías reales del siglo XVII. Fuera trabajo de paciencia china y curiosísimo; pero no creo que adelantaran mucho el *arte del actor* ni la crítica con llegar á saber, en fuerza de una vida de trabajo, si los que iban con éste ó con el otro se cayeron del carro en Alcobendas ó comieron sopas en Madrid.

todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos, ó los más, en sus trajes y compostura parecen unos príncipes." (1)

Acabado el luto de la corte en 21 de julio de 1621, el mancebo de diez y siete años que ocupó el trono de las Españas "abrió—como dice Sepúlveda—las válvulas de respiración á los *corrales* de Madrid, y volvieron á oirse las castañuelas en las tablas, repiqueteadas por las más hermosas histrionisas, pertenecientes á las cuarenta compañías de representantes á que, con la tolerancia Real, se elevaron, primero las cuatro y después las doce de título, consentidas para honesto recreo del reino y beneficio de los hospitales de la corte.„ (2).

La afición de Felipe IV á las comedias y la locura del pueblo por gozar de las representaciones de su propio espíritu, sin que los escrúpulos de los dos anteriores monarcas le mermasen tal contentamiento, y sin que teólogos y censores se atreviesen á recibir una sonrisa de su soberano por única contestación á quejas y dictámenes, llevaron el arte escénico á un estado de progreso, que, si hoy nos asombra, más asombró á Europa entera durante los primeros cinco lustros en que reinó aquel príncipe (3). Tres-

---

(1) *D. Quijote: parte II—capítulo XI.*

(2) *El Corral de la Pacheca (pág. 48).*

(3) Fray Gaspar de Villarroel, arzobispo de Lima (dice Sepúlveda) ó de Santiago de Chile (según Pellicer) quejóse de que en su convento de San Felipe el Real de Madrid se representaban comedias en la sa-

cientas llegaron á ser las compañías de farsantes que, según cierta nota de D. José Pellicer al Quijote, había en España hacia 1636. Claro que no eran tantas las de título; pero si las mismas cédulas que autorizaron determinado número de compañías de real nombramiento, prohibieron las de la legua, reducidas, por esto, á villorrios y cortijadas y á ejercer una especie de contrabando con su profesión, las trescientas familias de cómicos, á que el comentador alude, hubieron de ser tales compañías y no ***bululúes***, ***ñaques***, ***gangarillas***, ***cambaleos***, ***garnachas***, ***farándulas ni bojigangas*** (1).

---

cristía por actores y actrices, asistiendo muchos caballeros livianos y algunos señores mozos, de los que concurrían al *Mentidero* de las gradas, los cuales, entrándose en los vestuarios con la licencia que dan los años, el desenfado y el poder, llegaron á escandalizar de suerte, que lo supo el Rey, y añade que éste (que por cierto era muy devoto), en lugar de acongojarse, se sonrió de gusto. (Sepúlveda, *ob. cit. pág. 61*).

Por cierto, que no hubo de disgustar al arzobispo el jolgorio de los *particulares*; porque, en cierta ocasión, contratóse con varios cómicos para que le hiciesen tres comedias en la misma sacristía de San Felipe. Ofreció los cuartos, los desembolsó, los tomaron los faranduleros, y.... como estaban prohibidos los *particulares* en los conventos (acaso por la santa influencia del mismo fray Gaspar), se gastaron los maravedises; pero no hicieron las comedias, mostrando su humildad ante las ordenanzas teatrales. *(El Gobierno Eclesiástico pacífico, y unión de los dos cuchillos Pontificio y Regio.*—(Referencia de D. Casiano Pellicer.)

(1) Ninguno como el ingeniosísimo Agustín de Rojas da noticias de lo que fuesen tales ayuntamientos: reprodúcelo el ilustre Schack: de él lo copia Sepúlveda, y al fin del tomo II de *Entremeses de Benavente* lo transcribe su colector D. Cayetano Rosell (1874) que tuvo á la vista *El Viaje entretenido* del celebrado comediante. No lo dijera Rojas con tan sabroso estilo, y dijéralo yo de cualquier suerte. Pero los lectores han de agradecer que se lo repita Solano en su diálogo con Ríos, Ramírez y el Autor.

Entonces en ciudades, villas, aldeas, burgos y caseríos hay una invasión de comediantes, á quienes abruman con aquel repertorio inmenso los poetas dramáticos, cuyo número asombra y cuya fe-

---

Solano. Pues sabed que hay ocho maneras de compañías y representantes, y todas diferentes. (Dice las del texto y luego sigue). El *bululú* es un representante solo, que camina á pié, y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia, y alguna loa; que junte al barbero y sacristán, y se la dirá, porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse éstos; y él súbese sobre un arca, y va diciendo:—Ahora sale la dama, y dice esto y esto, y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro ó cinco cuartos, algún pedazo de pan, y escudilla de caldo que le da el cura; y con esto sigue su estrella, y prosigue su camino hasta que halla remedio.

Ñaque es, dos hombres (que es lo que Ríos decia ha poco). Entrambos estos hacen un entremés, algún poco de un auto; dicen unas octavas, dos ó tres loas; llevan una barba de zamarro, tocan el tamborcico y cobran á ochavo, y en esotros reinos á dinerillo (que es lo que haciamos Ríos y yo): viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, corren hambrientos, y espúlganse el verano entre los trigos, y en el invierno no sienten con el frio los piojos.

Gangarilla, es compañía más gruesa. Ya van aquí tres ó cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama; hacen el auto de la *Oveja perdida*; tienen barba y cabellera; buscan saya y toca prestada y algunas veces se olvidan de volverla; hacen dos entremeses de bobo, cobran á cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina, y todo género de zarandaja, que se echa en una talega. Éstos comen asado, duermen en el suelo, beben un trago de vino, caminan á menudo, representan en cualquier cortijo, y traen siempre los brazos cruzados.

Ríos. ¿Por qué razón?

Solano. Porque jamás cae capa sobre sus hombros.

Cambaleo es una mujer que canta, y cinco hombres que lloran. Éstos traen una comedia, dos autos, tres ó cuatro entremeses, un lio de ropa, que le puede llevar una araña; llevan á ratos á la mujer á cuestas, y otra en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza de pan,

cundidad ha de ser admiración de las generaciones. El pueblo, insaciable y ávido siempre del placer estético y de aquel libre desenfado, que, asistiendo en el *corral*, goza en la presencia misma de los nobles,

---

racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos á seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino, y todo lo demás que viene aventurero, sin que se deseche ripio. Están en los lugares cuatro ó seis dias; alquilan para la mujer una cama; y al que tiene amistad con la huéspeda dale un costal de paja, una manta, y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna. Éstos á medio día comen su olla de vaca, y cada uno seis escudillas de caldo; siéntanse todos á una mesa, y otras veces sobre la cama; reparte la mujer la comida; dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla, porque entre todos tienen una servilleta, ó los manteles están tan desviados, que no alcanzan á la mesa con diez dedos.

Compañía de *garnacha*, son cinco ó seis hombres, una mujer que hace la dama primera, y un muchacho la segunda: llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras, y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Éstos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca en un pollino; la mujer á las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro; comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras, y la hambre por arrobas. Hacen particulares á gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa, y á doce reales una fiesta con otra.

En la *bojiganga* van dos mujeres y un muchacho, seis ó siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso, ni un enamorado; y habiendo cualquiera de éstos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Éstos traen seis comedias, tres ó cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros á cuarto de legua, conforme hiciere cada uno la figura y fuere de provecho en la chacona. Suelen traer entre siete dos capas, y con éstas

pide comedia nueva cada día, siendo caso rarísimo el de *No hay vida como la honra* de Montalván, representada por muchas tardes y á la misma hora en

---

van entrando de dos en dos como frailes; y sucede muchas veces, llevándoselas el mozo, dejarlos á todos en cuerpo. Éstos comen bien; duermen todos en cuatro camas; representan de noche, y las fiestas de dia; cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comedia, hallan la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos, y convidar á los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo, y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias en unos hoyos en corrales ó caballerizas, y si es en ventas, en el campo, que es lo más seguro, poniendo su seña para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de bojiganga es peligroso, porque hay en ellos más mudanzas que en la luna, y más peligros que en frontera; y esto es si no tienen cabeza que los rija.

Farándula es, víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arriero, y otras veces en carros; entran en buenos pueblos; comen apartados; tienen buenos vestidos; hacen fiestas de Corpus á doscientos ducados; viven contentos (digo los que no son enamorados); traen unas plumas en los sombreros; otros veletas en los cascos, y otros en los pies: el mesón de Cristo con todos. Hay laumedones de ojos; decídselo vos, que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año.

En las *Compañías* hay todo género de gusarapas y baratijas; entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía, y hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas, y aun mujeres muy honradas (que donde hay mucho, es fuerza que haya de todo). Traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos

los dos teatros de la corte (1). Grandes de España, rectores, prelados, priores y abadesas no renuncian á tener *particulares* en su palacio, universidad y monasterio respectivos; los nobles, con los postigos, rejas y balcones abiertos, y las otras dignidades, ya clara, ya misteriosamente, según los tiempos y según lo prescripto en reales cédulas y en Ordenanzas. Lo cual no empece para que (como es lógico en un período de oposición y de contradicción), mientras el alto clero, con la Teología por camino y la Moral por fin, aprovecha las ocasiones de lutos nacionales y de calamidades públicas, en que se cierran los teatros, por si consigue reglamentarlos, ya que no demolerlos, y mientras se declara hostil á dramáticos y á farsantes, de curas y de frailes se componga la mayor y mejor parte de nuestros escritores, y todo fraile que pueda frecuente los *corrales*, falte ó no á la regla de la orden, hasta que se lleguen á emplear medidas muy severas para que se retiren á ser menos mundanos (2). Entonces, también, el excesivo número de compañías cómicas y el vivo deseo de extender nuestro arte, como habíamos extendido las vencedoras armas, razonan la excursiones de nuestros

---

excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos, y los gustos tan diversos: aunque de esto Rios y Ramírez saben harto, y así es mejor dejarlo en silencio; que á fe que pudiera decir mucho.

(1) «*La Poesía defendida y difinida.—Montalván alabado;* por el Doctor Gutierre Marqués de Carreaga. Cita de Don Casiano Pellicer *(Obr. cit.)*

(2) Bretón, *obr. cit.*

comediantes á Portugal, Italia, y Francia, á los Paises Bajos y á las Indias. No van, ciertamente, los de más mérito, mientras no comienza á decaer el histrionismo y se reduce el número de las compañías reales; porque los cómicos excelentes son aquí solicitados cada hora por capitales como Sevilla y por los magnates y los poetas de Madrid. Hasta regalados por las damas estuvieron algunos, como Sebastián del Prado, que era un real mozo; y no hay que decir si las comediantas fueron golosina para que los cortesanos se alampasen y á los poetas se les hiciese agua la boca. Siguiendo al Monarca en alguno de sus viajes, no dejaron de visitar á Lisboa ciertos comediantes de notoria celebridad, como Tomás de Heredia, que fué con Arias de Peñafiel acompañando á Felipe III; pero, á la sazón, Portugal era España. Cuando Sebastián visitó con sus compañeros á París, fué llevado por la infanta Doña María Teresa de Austria, ya corría el año 1660, y desde 1651 se había reducido el número de compañías de autores de título, por otra de las reformas que siguieron constantemente á nuevas épocas de suspensión de representaciones.

Cerráronse, efectivamente, los teatros por fallecimiento de la reina Doña Isabel de Borbón, acaecido á 6 de octubre de 1644 (como sucedió en 1611 por muerte de Doña Margarita de Austria, esposa del tercer Felipe); y apenas se había pensado en abrir sus puertas, cuando sobrevino la del príncipe Don Baltasar Carlos en Zaragoza (9 de octubre de 1646);

y tanto estas desgracias como el levantamiento de Cataluña, en cuya campaña tuvo que asistir Felipe IV, y, acaso también, la caida del Conde Duque y luego su defunción ocurrida en 22 de julio de 1645, no permitieron la apertura de los *corrales*, porque, además de los dos lutos de la Corte, se decidió el Monarca á retirarse de comedias y de histrionisas, para dedicar su actividad á los negocios del Estado, que más necesitaban de reyes que de favoritos.

Suscitados de nuevo los escrúpulos y la cuestión de si eran ó nó lícitas las comedias, propuso el Consejo que se redujesen á seis las compañías, prohibiéndose las de la legua, en las cuales no andaba sino gente perdida, y que el amor, el gran resorte del poema dramático, palpitación eterna de la Humanidad, se desterrase del teatro, porque, desterrando de la escena al demonio, ya la escena no sería el infierno; para conseguir lo cual era preciso hacer auto de fe con *los libros de Lope de Vega que tanto daño habían hecho en las costumbres* (1). Quitar las comedias de *capa y espada*, de que tanto se complacía el pueblo, y estar vivo Don Pedro Calderón, no era posible; y, según Pellicer (2), dió ello mucho que hablar en Madrid, siendo tantas las reclamaciones, que, á la postre, volvieron á permitirse en Madrid, en Palacio y en los lugares principales de Castilla, Valencia y Aragón, hacia 1651, bien á pesar de la Junta de teó-

(1) Sepúlveda (*Obr. cit. pág. 58*).

(2) Don José.—*Avisos* de 1.º de marzo de 1644. (Cita de Sepúlveda, ibid).

logos reunida en 1648, á quienes no por la primera vez convocaban los soberanos españoles (1). Prefiriéronse, no obstante, las comedias de santos, y la primera que, al abrirse los coliseos de la corte, se representó, fué la de *Santa María Magdalena*, por los edificantes ejemplos de unción religiosa que había dado siempre argumento tan socorrido, así para las histrionisas que en la ejecución tomaron parte, como para las jóvenes inocentes, cuyos corazones, encendidos, al ver la comedia, en el santo amor de Jesucristo, seguíanle, con el alma y con los ojos, por las etéreas regiones, y con el cuerpo y con el *lío*, por los andurriales en que andaba el farandulero venturoso (2).

Años adelante, por decreto de 22 de septiembre de 1665, la Reina Gobernadora (Doña Mariana de Austria) prohibió de nuevo las comedias á causa de

(1) En 1600 llamó á los teólogos Felipe III, y ya los había convocado su padre en 1587 con el fin á que el texto alude. Puede verse el *Discurso sobre la prohibición ó permisión de la comedia, por Don Luis de Ulloa Pereira*—Diciembre, 1649: cítalo Lafuente. Véase también Ticknor, *Obr. cit.* t. II, pág. 477.

(2) Dice el P. Mariana, enemigo declarado de las comedias (*De spectáculis*, 1590), que un juez prendió á una cómica que hacía de Magdalena, por estar amancebada con el que hacía de Cristo, lo cual era tanto peor, cuanto que eran famosos, oidos con grande aplauso, y muchas veces sacaban lágrimas á los circunstantes.

En el prólogo al *Tratado de las comedias* (1618) de Bisbe y Vidal, se cuenta la aventura de una muchacha á quien sus padres permitieron ir á ver *La conversión de la Magdalena*, varias veces, como acto de devoción, y que concluyó por enamorarse del primer galán, que hacía el papel del Salvador, escapándose con él á Madrid. (Ticknor.—*Obr. cit*, t. II, pág. 478—nota).

la muerte de D. Felipe IV, que ocurrió á 17 de aquel mes; pero el mismo día de noviembre de 1666 dirigió á la augusta Señora un memorial la Villa de Madrid, exponiendo los perjuicios que se irrogaban á los hospitales con la suspensión de las representaciones, y, al fin, continuaron éstas, durante la menor edad de Carlos II, á pesar de ser sus cortos años razón que expuso la Regente para que, no pudiendo gozar el Rey de las comedias, fueran prohibidas en el reino (1).

Como no sólo se cifraban el entusiasmo y el interés de los espectadores en tener comedia nueva cada tarde, sino en ver y escuchar á nuevos cómicos, y según las prescripciones de las Ordenanzas vedábase á las compañías permanecer en un lugar más de dos meses, ni estar en él dos juntas (excepto en Madrid y en Sevilla, donde se toleraron tres y, á veces, cuatro), todas aquellas, cuyos autores gozaban los privilegios del real título, "venían, como ovejas merinas, á cruzar por la corte", ya durante el año, ya durante el bienio.

"Llegado con su gente un autor de comedias—dice muy hermosamente Fernández Guerra y Orbe—llovía sobre él plaga de poetas, bien pertrechados de dramas, entremeses y bailes, disputándose la pre-

(1) No se quejó sólo la Villa y Corte: el Corregidor de Valladolid puso el grito en el cielo hacia 1649, porque, á causa de la suspensión de las comedias, no hallaba la ciudad lo suficiente para mantener á las amas de cria de los pequeños huerfanitos y de los expósitos, destetar á los cuales resultaba un cargo de conciencia.

ferencia en la compra y representación de sus farsas; y como zánganos en derredor de la colmena, revolaban en torno de la falange mujeril señores ociosos, interesables curiales y distraidos caballeros. De risco tenían que ser aquellas hermosuras andantes, expuestas á más persecuciones, aventuras y cercos que las famosas damas de los Orlandos, Esplaudianes y Amadises. Combatíalas fuertemente la vanidad y ostentación, en el deseo y codicia de trajes riquísimos; el mayor poder del oro, en los próceres; la fuerza del ingenio, en los soberanos escritores, como Lope y Quevedo; el miedo á los vengativos maldicientes, como Góngora y Villamediana; y la tenacidad é industria de pajes y estudiantes, árbitros de los silbos y metrallá mosqueteriles" (1).

A la plaza de Santa Ana y al *Mentidero de comediantes* (calle de León, esquina á la del Prado) acudían los cómicos, durante la Cuaresma, para hacer sus ajustes y formar sus ayuntamientos; y sin compañía y sin contrata tendrían que ir muchos á buscárselas por aquellos trigos de Dios y caminos del diablo; los unos, en carretas de mala muerte, entre cueros de vino, seras de carbón y banastas de fruta, dando aquí una caida y allí un tumbo; los otros, los menos necesitados, en dulce compaña de gente alegre, como escolar en vacaciones, gozosos de tener á los umbrales del mesón un buen carro catalán, de buena vida, con su toldo de cañizos y de angeo un-

(1) Don Luis Fernández Guerra (*Vida de Alarcón*, pág. 183).

tado de pez, y en cuyas bolsas podían colocar su equipaje, dejando á las damas el estribo de embocadura y á los hombres el interior y las piernas y los manteos de sus padres á los rapazuelos que habían de hacer ángeles y serafines en los *autos*; y los otros, en fin, los más humildes y misérrimos, echándose con arrojo el morral á la espalda y asiendo el bordón de peregrino, para excitar la caridad de pueblo en pueblo, hasta llegar á la encantada ínsula de su destino (1), donde el *bululú* podía llegar á *ñaque* y *gangarilla*, y aún á *cambaleo*; que si llegaba, irían un ratito á pie y otro ratito andando, sin que dejasen de llevar á la dama, unas veces á cuestas, y, otras, *arrejón* (2).

Los actores de Madrid, dígase los de título, vivían, por el contrario, durante ese tiempo, como hidalgos con rentas propias, pues la Junta cuidaba de ajustarlos, concediéndoles *ayudas de costa* para que esperasen la Pascua y el día del Señor.

Vida perra pasaban aquéllos; pero, á pesar del favor de que llegaron éstos á gozar en la corte y de las ínfulas que, como sacerdotes de Talía, ciñeron, hasta el punto de ser, entonces como ahora, los ár-

---

(1) Sepúlveda (*Obr. cit.*, pág. 281).

(2) No está en el Diccionario; pero así se dice en mi tierra: acaso estaría mejor escribir *á rejón*, porque quien se pone á caballo sobre otro, con las piernas á sendos riñones del que hace de solípedo, rodea con el brazo izquierdo el cuello del paciente, como quien se agarra al rendaje, y quédale el diestro brazo libre, como para manejar el rejón, que, en tales casos, resulta convertido en un corrusco, en un par de zapatos ó en un lío de ropa.

bitros y jueces en la elección de obras dramáticas, las cuales enmendaban á su antojo, variándoles los títulos y dando en donde quiera reveses y tajos, el exceso de estudio, las exigencias de los terribles *mosqueteros* y el tener que aguantar á la aristocracia sus caprichos, hacían verdad lo que tácita y expresamente dijo Villadrando; que era preferible remar en galeras á ser comediante.

Añádase el menosprecio con que, en el fondo, se miraba la profesión histriónica, si bien solían gozar los cómicos de la predilección del objeto de lujo y de placer y aun cuando en la católica España no se llegó á negarles cristiano enterramiento, según aconteció en París—dice Bretón—casi en nuestros días, con escándalo de la Europa culta; antes bien, hubo aquí comediante que fué sepultado en la Catedral de Córdoba, como Lope de Rueda, y hubo histrión, como Damián Arias de Peñafiel, á quien el Duque de Arcos abrió su mausoleo. Y si con el desprecio de la profesión, contraste singular de nuestro amor al arte escénico, se mete en cuenta el carácter poco sufrido de nuestros artistas, ejemplo constante de la altivez y de la independencia españolas, se comprenderá por qué, cuando no estaban presos, los andaban buscando; y, mientras echábanle grillos á éste, que no quería trabajar con el autor Bartolomé Romero, traían de Toledo á Madrid, entre dos alguaciles, á la histrionisa María de los Ángeles, y dábase parte en la *joya* del *Corpus* á Bernardo López, segundo *gracioso*, *por haber vestido el auto y ser humilde*,

rasgo que, al decir de muchos escritores, retrata una época (1).

En fin; desde cualquier punto de vista que se mire el período de oposición que empieza, en realidad con la erección de los *corrales* fijos, y termina en Mayquez, todo es contradicciones y todo es lucha; lucha de la inteligencia, entre los autores y los intérpretes, que se separan; lucha del sentimiento, entre la Iglesia y el teatro; lucha de la voluntad, entre la independencia de los histriones y la preponderancia de los grandes, nunca sometidos los primeros á la disciplina de las leyes, y nunca siervos los segundos de la soberanía del Monarca. Y así puede el Almirante de Castilla robar impunemente la mujer al histrión Alonso de Olmedo, y puede ser acuchillado por un rufián, según orden de Don Juan Pacheco, hijo del Marqués de Cerralvo, el cómico Tomás Fernández de Cabredo, por negarse, lleno de razón, á *echar* comedia nueva el día de San Blás de 1637, en que la novia del magnate (hija del Marqués de Cadreita) estaba, por fin, libre de las cuartanas, y quería solazarse en el espectáculo. Y—"así se debe tratar á los pícaros"--decía, paseándose tranquilamente por las Gradas de San Felipe y por el *Mentidero* de comediantes, el perdona-vidas que hirió al de la farándula.

Los legisladores trataron al histrionismo con severidad, si bien protegiendo su organización; pero

---

(1) Pellicer *(Obr. cit.)* Sepúlveda *(Ibid.*—pág. 94).

sabido es cómo las costumbres templaban el rigor de Ordenanzas y cédulas que, al poco tiempo de su publicación, se daban al olvido, hasta el punto de que las posteriores apenas si contienen cosa distinta de las antecedentes, según pueden ver los curiosos en las *Memorias* del Corregidor de Madrid Don José Antonio de Armona (1).

La indisciplina de los cómicos, las amistades que se granjeaban, la ostentación de los opulentos en proteger á quien los divertía, la miel de las comediantas hermosas y los alborotos, silbidos y tronchazos de los terribles *mosqueteros*, acababan, á lo mejor, con reformaciones y pragmáticas.

Se prohibe que los cómicos falten á las leyes suntuarias acerca de los trajes, á no ser en la escena, y los de título andan por el *Mentidero* como príncipes. Se legisla que no vayan frailes al *corral*, y, al menor descuido, se llena de fraile todo él. Ordénase la supresión de las compañías de la legua, y no hay lugar ni encrucijada donde no se tope con una. Se permiten cuatro, ocho, doce de título, y, sin él, hay, al principio, ciento, y trescientas, al fin. Se repite á público pregón (como en octubre de 1613) que no sólo dejen de entrar los frailes al teatro sino que no entre el sexo hermoso; y, como haciendo caso al pregonero quítase al espectáculo su mayor atractivo, las damas protestan de la tiranía del Co-

(1) *Memorias cronológicas sobre el origen de las representaciones de comedias en España.* Parece que existen manuscritas en la Academia de la Historia.

rregidor D. Pedro de Guzmán, y, á fuerza de ruegos y de hechizos dan en tierra con el mandato y, si se descuida, con la vara. ¿Se modifican los guardainfantes, los moños, los *degollados*, los afeites, las caderas, los meneos, los *andares*, las ojeadas de las cómicas?—"Y... ¿qué vamos á hacer de todo esto?"—dicen las mejor dotadas por la próvida Naturaleza.—¡Lucirlo!—responden los del patio; y así que sale Mariflores, *reformada*, se alborota la *mosquetería* y bien pronto se acaba la reforma (1).—Quedan prohibidas las representaciones en universidades y conventos. Pues ¿qué han de hacer los de la complutense? Lo que es natural: comedias. ¿Y el Rector? Permitirlo, que para eso manda. Y Fray Gaspar de Villarroel, el arzobispo que luego fué de no sé dónde ¿qué ha de hacer en su convento de San Felipe el Real? Contratar á los cómicos para que le representen comedias en la sacristía: y si nó ¿para qué está ordenado que dejen de representarse?—¡Que no se estrene comedia en casa alguna, sin abonar perjuicios al autor! (1615). ¡Que no se hagan *particulares* sino en Palacio y en casa del Presidente de Castilla! (1665).—Pero es el caso que cada español es muy dueño de hacer en su casa lo que quiera: queden, pues, S. E. en la suya y Dios en la de todos.—¿Que se establece la censura? Bueno y santo: el censor suprime una gracia de rojo subido, y el gracioso, para que no la conozcan, la pinta de *verde*.—¿No está pro-

(1) Léanse las preciosas páginas 46 y 47 del *Corral de la Pacheca*.

hibido que las *damas* se vistan de *galán*? Justo; pero como, en llevando sayas, nadie puede decir que visten de hombre, salen con sombrero, calzas, espuelas y gregüescos, y, sobre los gregüescos, enagüillas, derramando la sal á celemines.—¿No son, en fin, pecaminosos *escarramanes y carreterías*? Pues á gritos piden los del *degolladero* las coplas y el baile de la *sarabanda* (1).

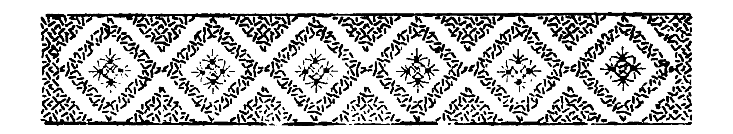
Hé aquí cómo, en este segundo período de nuestro arte escénico, muéstrase todo con carácter de oposición y lucha; porque desde Alonso de Morales á Isidoro Mayquez, las hay entre la Iglesia y el teatro (entiéndase que no es con la Inquisición, como al principio); entre la Moral y la obra (censura); entre el autor dramático y el comediante (toda independencia está sostenida por la lucha); entre la obra interpretada y el público que la contempla (vítores y silbas—¡siempre la independencia como fórmula de oposición!—); entre la ley y las costumbres histriónicas, alimentadas por los gustos del pueblo y la grandeza; entre las unidades orgánicas del histrionismo, según que gozan ó no del privilegio titular; entre la declamación del *galán* y la del *gracioso*; entre la de la comedia y la del entremés, y, al fin del período, la oposición entre el modo de interpretar el género trágico y el género cómico.

Mas el progreso va cumpliéndose como labor pe-

---

(1) Véase acerca de este baile, «demonio en forma de mujer, que apareció en Valladolid», las obras citadas de Mariana y Sepúlveda.

nosa, pero continua, de toda actividad humana, y merced á la fiesta religiosa del papa Urbano, hay ya en la corte un centro de organización, de la organización posible entonces al sujeto de un arte que como rehejo de la existencia, vive peregrino.



XXXII

Otra causa de que las compañías de farandaleros tuvieran más fijeza en Madrid que en otros centros de cultura, hállola en las representaciones que con el nombre de ***particulares*** se verificaron de continuo en el alcázar de los reyes y en las solariegas de los potentados, que de tal suerte hacían alarde caprichoso de ostentación y *engolamiento*. No se veía ni se oia bien desde las rejas y celosías del *corral*; el Rey tenía que asistir de incógnito, mientras no llegó á prohibirse que hubiera comedia sin la presencia de S. M.: la *mosquetería* resultaba, á veces, insufrible; las damas, por decoro de su posición, estaban en los aposentos con sofocante mascarilla; las cómicas eran demasiado hermosas, para que los nobles se con-

tentasen con verlas de lejos; con la luz del sol en el patio y la escena en la sombra, no lucían los trajes; y era preciso gozar de todo aquello con la comodidad que puede proporcionarse cada cuál en su casa.

Claro se que apenas hubo prócer (dejara de haber sido español neto) que no pidiese su comedia nueva, su *estreno*, para solazarse en la representación antes que otro; mas hubo de perjudicar esto á los autores y á los representantes, y llegaron á ser prohibidos los estrenos, á no ser en el Palacio ó en casa del Presidente de Castilla: si algún Consejo ó persona llevó comedia nueva, sin haberse representado en los *corrales*, tuvo que abonar daños y perjuicios, á satisfacción del Consejero protector de teatros (1).

Por cierto que los *particulares* fomentaron en la familia real y en la aristocracia la loca afición que hemos tenido siempre los Españoles al arte de representar, y, aún hoy, apenas axiste en la corte familia bien acomodada, en la cual no se solemnicen las fiestas con una representación, ni hay casa de título alguno sin que tenga teatro: verdad, que no representan los actores sino la aristocracia y los contertulios, admitiendo, á veces, la dirección de un cómico notable, en gracia del arte y como distinción al actor.

Ni han podido resistir, á veces, los poetas mismos al deseo de dar vida en la escena á los personajes, creación de su numen, así como en recuerdo de la antigua unión de las dos artes, la del histrión y la

(1) Armona (*Memorias citadas*).— *V. de Alarcón*, pág. 182.

del autor cómico. Basten estos ejemplos. En ***Las bodas del Alma con el Amor divino,*** de Lope, representada, según parece, en una plaza de Valencia con motivo del casamiento de Felipe III con Margarita de Austria, se sabe que el autor hizo de ***gracioso*** (1). Monarca como aquél, más aficionado á las cofradías que á las comedias, abrió, no obstante, sus salones en Lerma, para cuantos quisieron presenciar una representación dramática en que tomaron parte la Reina de Francia, los príncipes y algunas damas de su Corte, en celebridad de Santa Teresa (2). El cuarto Felipe, de nueve años de edad, hizo alguna comedia en la real morada y á presencia de su augusto padre: se afirma que el jueves 8 de marzo de 1614 representó con las Meninas y con el primogénito de Puñonrostro, delante del Rey y SS. AA., habiendo hecho de Venus el Condesito, y el Príncipe la figura del dios Cupido, añadiéndole de su cosecha tales mareos al Amor, que aun los tiene, cuando no los da: todo fué por haber salido en un carro; "pero no le siguió otro mal y dicen que lo hizo muy bonitamente". No faltaba sino que se le hubiese ocurrido á Don Luis Cabrera de Córdoba decir que el Príncipe representó mal la comedia (3). En cierta ocasión—dice

---

(1) Ticknor, t. II, pág. 311.—Miñana en la continuación al Mariana, libro X, cap. 15,—edic. de Madrid, 1803,—pág. 589: cita de Ticknor.

(2) González Pedroso.—*(Prólogo á los autos sacramentales.)*

(3) *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614.— (Corral de la Pacheca,* págs. 48 y 49).

Don Casiano Pellicer, refiriéndose á una noticia que da Tirso,—un príncipe de Castilla (?) representó el papel principal de *El Vergonzoso en Palacio*. Cuando vino de Alemania Doña Mariana de Austria para casarse con su tio Don Felipe IV, la infanta Doña Maria Teresa (esposa después de Luis XIV), que era loca por las comedias, representó con las damas de Palacio una de Don Gabriel Bocángel (1).

"La afición á los *particulares* fué general. Hubo cómicos y bailarines en las fiestas del Marqués de Alcañices, lo mismo que en las del Duque de Medina-Sidonia, antes y después del viaje de Felipe IV en 1624, pues entonces llevó el Duque cómicos y saltarines á su posesión de campo *El Hato de Doña Ana*; y de Granada se añade que hubo comedias en la Alhambra con escándalo de los arqueólogos, que ya empezaban á darse á conocer..." "Los avisos históricos de Don José Pellicer y Tobar hasta 1642 están llenos de relaciones de fiestas de Corte..." "como la comedia de maravillosas tramoyas, obra de Cosme Lotti, representada en el Colegio Imperial de la Compañía" y "como los tres días de comedias y luminarias en el convento de la Santísima Trinidad en honor del Cristo de la Fe que vino de las Indias." Todos los domingos, jueves y fiestas de precepto de

---

(1) Pellicer, Sepúlveda *(Obrs. cits.)* Ambos refieren la cita á la defensa de las comedias publicadas por cierto autor (?), cuando en 1665 fueron de nuevo prohibidas: *A la Majestad Católica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra á sus Reales piés estas vasallas voces, desde su retiro, la comedia. (Corral etc.*, pág. 65).

cada semana hubo comedias en el cuarto de la Reina. Era tal la afición del Rey, que acudía de incógnito á las de D. Jerónimo Villaizán, entrando en el Corral de la Cruz por la plazuela del Ángel, y no dejaba de ir al de la Pacheca en cuya *Celosía del Almimirante* disfrutaba de la función.

Las representaciones en el alcázar de los reyes y en la vivienda de los grandes tenía abolengo bien rancio; y como, tiempos atrás, improvisaron muchas veces las farsas, así también en el siglo de oro del teatro era frecuente la improvisación de la comedia representada, y muy dado era el Rey á solazarse poniendo á prueba, de tal suerte, á los ingenios más vivos de su Corte.

Una tarde, cansado S. M. de jugar á la pelota en el Buen Retiro, quiso divertirse con una comedia improvisada; y como le acompañasen varios poetas, dramáticos de alto copete y no menor fuste, señalóles por asunto la Creación. Magnífica selva, obra de Cosme Lotti aparecía al fondo del escenario construido en aquellos jardines; corrido, pues, estaba el cortinaje: no faltaba sino hacer el repartimiento de papeles, aguzar el ingenio, comenzar, y llamar á todas las nueve del Parnaso, para que viniesen con Apolo á sacar de las apreturas del consonante y de la situación á los improvisadores. Encomendó el Rey el gran papel de Padre Eterno á Vélez de Guevara, ugier de la cámara de S. M., renombrado por sus cuatrocientos dramas y el nido de chistes que tenía en sus labios: su figura no podía ser más á

propósito; tenía setenta años, luenga barba de nieve, y voz grave, sonora y conservada por la costumbre de declamar, que no perdió desde que fué caporal de faranduleros (1). Cuarenta veranos tenía Calderón, y correspondíale de derecho el papel de Adán, según el Monarca. Moreto era más jóven, y á maravilla le cuadraba el de Abel. No había allí damas, y hemos de pensar piadosamente que quien hizo la Eva no estaría, de seguro, en carácter: además, ignoro quién fuese. Dispensó el Rey á todos los personajes los detalles de indumentaria, comenzando por Adán, que no llevaba el traje propio; y como hubiese hurtado Calderón á Vélez algunas golosinas, comenzó así el diálogo:

ADÁN. Padre eterno de la luz,
¿Por qué en mi mal perseveras?
P. ETERNO. Porque os comisteis las peras;
Y juro á Dios y á esta cruz,
Que os he de echar á galeras.

Soltó Adán la taravilla en su defensa con asombro del Rey y de los circunstantes, sin extrañar que nuestro padre primero tuviese inspiración calderoniana; pero como no llevase trazas de concluir en aquella tarde, y el Padre Eterno ya no podía resistir en la mano el peso del mundo (que había de ser un gran canto, si nó una esfera de jugar á los bolos) interrumpióle de esta suerte:

(1) De una nota de Ticknor se deduce que fué actor y autor de compañía: Álvarez Espino lo afirma. Juan Bautista Diamante y Don Antonio Zamora fueron tambiéu actores.

P. Eterno. Por el Cielo superior
Y de mi soplo formado,
Que me pesa haber criado
Un Adán tan hablador.

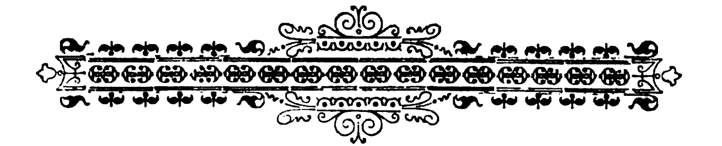
Y se dejó caer el mundo, que, desde entonces, rueda como dejado de la mano de... Velez de Guevara (1), representación del Padre Eterno.

La improvisación de estos diálogos recuerda la *tensó* provenzal y los debates poéticos de los improvisadores castellanos, con la ventaja de la existencia de verdaderos caracteres dramáticos.

Pero ¿contribuyeron los *particulares* al adelanto del *arte del cómico?* ¿Están en el caso que las otras causas consideradas por Bretón opuestas al progreso del *teatro práctico,* como él dice?

---

(1) Bibliot. de AA. *Comedias de Moreto* coleccionadas por Don Luis Fernández Guerra. *Apotegmas,* por Pedro José Suppico, Lisboa, 1733: cita del colector.



XXXIII

Luminoso pesquisidor de los obstáculos que hasta la época de Agustín de Rojas encuentra en su camino el arte de la expresión escénica, enuméralos el autor de *La Batelera* en su admirable opúsculo, ya tanta veces mencionado, y así como de plan le sirven para desenvolver su pensamiento en aquel estilo tan suyo como seductor.

Citados quedan (1); y refiriéndose á la época del comediante susodicho, mi paisano ilustre reflexionó discretamente. Pero, al hacer tan acertadísimas reflexiones, refiérelas (de modo, á veces, tácito, y, á veces, expreso), no á los tiempos de Rojas sino á to-

(1) V. la página 242 de este volumen: nota.

do el siglo XVII, puesto que *la índole de la literatura dramática de aquel tiempo,* causa principal que Bretón juzga opuesta á los adelantos del arte histriónico, no es la del teatro anterior al cómico citado; es la de todo el teatro español de aquellas dos centurias; y en caso idéntico se encuentran *las relaciones sobrado familiares entre los mosqueteros y los cómicos, la carencia de una acertada dirección de escena, la declamación de los autos, la multitud de representaciones con el nombre de* particulares *y la falta de crítica literaria.* Sólo al hablar de *la falta de coliseos fijos* y, después de haberlos, *su imperfecta y mezquina construcción, de la mala organización de las compañías y escaso número de sus individuos, de la ausencia de toda policía y buen orden en los espectáculos escénicos y de la condición legal de los actores,* parece que encierra sus observaciones en el tiempo anterior al celebérrimo *loista* matritense.

No me separo (ni fuera posible, sin perder de vista la realidad), no disiento de reflexión alguna del ilustre hijo de Quel: sagaces y acertadísimas las hallo; pero lejos, de considerarlas causas opuestas al progreso del arte histriónico, las juzgo mostraciones de progreso tal.

¿Que crece el número de personas dedicadas al arte en proporción del de comedias que se escriben? Pues síguese de aquí la propagación del sujeto y del objeto del ejercicio histriónico. Citar con insistencia la índole trashumante de las compañías, no

es decir nada en contra de los adelantos en una manifestación artística de condición errátil por necesidad, por ley biológica. ¿Que á los cómicos no les era posible observar atentamente, para reproducirla después, una sociedad en la que no eran otra cosa que huéspedes transeuntes? Pues no permaneciendo el sujeto del arte como el villano en su rincón, es cuando puede hacer observaciones en pueblos y provincias, acaudalando su conocimiento del mundo, y recogiendo, entre tan rica variedad de caracteres, trajes, usos, costumbres, tipos y diálectos, todo el espíritu español.

Cierto que las vicisitudes de la vida y la necesidad de sobrellevarse mutuamente menguaban el interés del arte en las compañías de la legua, que hubieron de ser como familias; y de aquí, las mutilaciones desapiadadas y las refundiciones sacrílegas del repertorio. Mas, aparte de que esto es perdurable en toda profesión liberal, suprimiéronse, por más de una real cédula, las compañías de la legua, dictándose ordenanzas para la organización de las de título, paso de innegable progreso en el arte histriónico.

¿Que no podían los actores hacer serios estudios deliteratura y de historia? Hoy, en medio de nuestros adelantos, acontece lo mismo; la profesión de actor es muy penosa, y apenas si concede lugar al descanso. Bien es cierto (lo diré, aunque parezca una herejía) que el cómico, cuyo arte es intérprete de la creacion poética, con preferencia á serlo de la realidad, antes que la historia debe estudiar el drama.

Poco importa que no represente el personaje histórico: á quien tiene que dar vida en escena es al personaje dramático. Reálcelo con todos los detalles que la Arqueología ponga á su disposición, y norabuena estúdiela: si tiene numen, despliegue sus alas; pero no olvide que no ha de alzar el vuelo más allá de la interpretación de la obra del poeta. Quien á fuerza de estudios hubiere conseguido en el siglo de Felipe IV hacer de Judas Macabeo un hijo de Israel en las tablas, ¿qué intérprete sería, si el personaje encomendado á su talento resultase el Macabeo de la historia y no el de Calderón de la Barca, el cual da vida al español y no al judío?

No he de negar que en el espectáculo tuvieran pernicioso influjo la falta de policía y orden; pero la molestia de los espectadores expuestos á una insolación ó á un baño general; las apreturas y codazos á la entrada de los *corrales*, á cuyas varias puertas había que satisfacer, cuarto á cuarto, lo correspondiente al autor, á las cofradías, al Hospital y al arrendatario; las disputas de los cobradores con los que se colaban de rondón y de balde, por lo de Rojas:

. . . . *Entran sin dinero*
paje, rufián, valiente y caballero;

la costumbre de vender durante las funciones agua, aloja, confituras, torrados, naranjas y hasta vino, son cosas tan independientes de la Declamación como de la poesía dramática (1).

---

(1) Los precios de entradas y asientos se alteraron al pasar la corte

Tampoco las manifestaciones mosqueteriles de vítores, silbidos, denuestos y "otros adherentes más significativos" tienen que ver con el verdadero arte del cómico, sino con el decoro y orden del espectáculo, para que se guardase el cual se dispuso que dos alguaciles asistieran en los *corrales* y que el alcalde ó el corregidor con otros dos corchetes presenciasen la función en el mismo tablado; éstos de pié, y sentada la autoridad en una silla que probablemente—dice Bretón—no sería curul. Empero tales muestras de entusiasmo, de asentimiento y de reprobación, carácter del período que vamos recorriendo, realizan la independencia entre el público, la obra y los artistas.

Verdad que aun continuaron oponiéndose á la separación de estos elementos las relaciones sobrado familiares y, á veces, groseras entre el histrión y la

---

á Valladolid, pero así que se restituyó á la coronada Villa, mandó el corregidor licenciado Silva de Torres (21 de marzo de 1606) que se redujesen á los de costumbre, cuando era Madrid corte, cobrando 16 maravedís á cada persona en las gradas de hombres, y 20 maravedis á cada mujer de la pieza grande, incluso el cuarto del Hospital general. Un real valía cada banco; las celosias, 12 reales; no recuerdo cuánto, los aposentos, en los cuales había de satisfacer cada persona, como las que estuviesen en las otras localidades, un cuarto para el establecimiento benéfico citado.

Antes de terminar el año 1620 subieron á 17 reales los aposentos altos y á 14 reales los bajos.

Desde 1621 fué necesario satisfacer dos cuartos al *autor* en la primera puerta; tres en la segunda al comisario de los hospitales de la Pasión, Soledad y Antón Martín; cuatro, al subir á las gradas, y siete, de cada mujer que entraba á oir la comedia. (Pellicer, Sepúlveda, Guerra y Orbe—*Obrs. cits.)*

mosquetería, quitando á la fábula poética toda apariencia de realidad, y la existencia del *intróito*, sustituido luego por la *loa*, bien fuese la que se recitaba delante de alguna gran comedia, bien la que *echaba* toda compañía al empezar en una población, dando noticia de los faranduleros, alabando sus dotes y vejándolos, tal vez, por alarde cómico, sin olvidar la enumeración del repertorio ni el encomendarse á la benevolencia de los críticos *bancos* y *gradas* belicosas, á la piedad de las *barandillas*, á la atención de los *aposentos* y de los doctísimos *desvanes* del alma, á la defensa de los *mosqueteros* carísimos, granuja del auditorio, y no sin consagrarse al servicio de aquella *jaula* de cotorras y pájaras que con pitos y llaves sabían dar á histriones y comedias alboreada por la tarde, ni sin lanzar, á lo mejor, y como chiste, soeces insultos á fin de provocar alborotos y risotadas en la *española infantería* (1).

Debe observarse que la *loa* va emigrando desde la comedia al espectáculo y desde el espectáculo al público que está fuera del recinto del arte, puesto que si, como *intróito*, llega á ser sustituida en 1.600 por los carteles inventados por el histrión Cosme de Oviedo y cuyas letras góticas de hollín y almagre fueron la admiración de propios y de extraños, viene, como presentación de los faranduleros, á ser reemplazada, en el período actual, por el anuncio, que hoy designamos con el nombre de *elenco* de la

(1) Léanse los entremeses de Quiñones de Benavente.

compañía. Contábase en la *loa* con el público; pero no en la comedia; que los tiempos de Enzina ya estaban lejanos: solamente al final, y terminada ya la acción dramática, se acordaba el autor de que podían los mosqueteros darle un digusto haciéndole el agasajo que solía hacerse á los toros, y decidíase á solicitar perdón por sus errores. Aparte de lo cual, puede observarse que vítores y denuestos salen fuera de los *corrales*, y muéstranse, ya encendidos por el entusiasmo, ya rojos de furor, en las esquinas de calles y de plazas, donde, al día siguiente del estreno, leyeran los habitantes de la Villa del Oso:

—¡*Vítor, D. Juan de Alarcón*
y el fraile de la Merced!—
por ensuciar la pared,
mas no por otra razón,

vejamen que con pintura colorada habían estampado á media noche ciertos galanes, á cuyas damas no plugo la comedia; y eso, que de damas solía componerse el público admirador del eminente corcovado.

También el actor continuó ligado en cierto modo al *personaje* y á los espectadores: al *carácter*, en ciertas producciones, como, *v. y gr.*, en los entremeses de Benavente, muchos de cuyos interlocutores llevan, de intento, el propio nombre de los mismos intérpretes; y al público, porque la disposición del escenario, el convencionalismo teatral, el punto de vista desde el que se contempla el cuadro escénico, no acaban de borrar de la mente de los espectadores la existencia del comediante, ni de la imaginación

del comediante la existencia del público. Ya vendrán á suprimirse mutuamente, cuando lleguen los grandes cómicos (Mayquez, Julián Romea): entonces el espectador verá en el escenario, no la comedia, sino la representación de la vida; y el intérprete lo será del *papel*, como si el público no contemplara su obra artística (1). Mientras, cada paso que se dió en este terreno fué un adelanto, no un obstáculo.

---

(1) Creo haber indicado en otra parte que la supresión artística del público no se ha verificado todavía completamente. Cinco lustros después de fallecido el tejedor cartagenero, escuchábase en *lunetas y tertulia* aquel—*¡bravo, Latorre!*—que el auditorio dedicaba en las escenas culminantes al hermoso trágico. ¡Siempre el *actor* sobre el *personaje!* Y veinticinco años después de muerto el gran Romea, continúa el público llamando á escena al que se ha ido para no volver, resucitando á los difuntos y haciendo repetir *parlamentos* y diálogos; y siguen los cómicos contándoselo todo y saludando á la pared que se supone transparente y colocada entre la comedia y la realidad: ¡siempre unos y otros haciendo trizas, á lo mejor, la luna del espejo. Pero nuestro enorme Isidoro, casi siempre, Romea en Glocester y en Súllyvan, Valero en Luis XI, Vico en los instantes en que la inspiración le da un aletazo en la frente y Mario, que es la misma verdad, consiguieron suprimir el público y hasta los aplausos.

Obsérvese, no obstante, que cuando los aplausos, las carcajadas, las lágrimas, los gritos, los insultos, las amenazas, los desmayos y los alborotos son demostraciones espontáneas del contemplador de la obra escénica y están en armonia con la representación, es que ha logrado el cómico suprimir á los espectadores, como tales, y convertirlos en *personajes*, en *coro* de la acción, cual si fuesen el público que representa su papel en las tragi-comedias de la vida. Mas esto no suele acontecer sino cuando el *personaje* suprime al cómico.

Por cierto que ha llegado á tal punto, á veces, la ilusión de la parte menos culta del público, que algún actor se ha visto precisado á mostrarse como *persona*, dejando al *personaje*, para no ser víctima de la indignación del auditorio. Monreal, cuando hacia el fraile de *Carlos II el*

No lo fueron tampoco la falta de una verdadera dirección escénica y el no existir crítica literaria que aplicar al arte del actor. Es que ni la una ni la otra pueden venir al arte escénico sin grandes conocimientos históricos y filosóficos. Exige la dirección de escena, si ha de poder llamarse así, vasta ilustración artística; sobre toda otra cosa le son indispensables á un Director la literatura dramática, la Estética, la Arqueología, la Declamación y la Historia; exige también independencia de la profesión de actor, cuyo arte práctico debe conocer como maestro el que ha de dirigír las representaciones; y ya son muchas exigencias, no ya para el siglo aquél de los *autores* y *farandúleros*, sino para este siglo, en que todo se vuelve ***primer actor y director de escena***. Los autores de compañía cuidaron, no obstante, cada vez con más celo, de que los *personajes* entrasen y saliesen con puntualidad, de la exactitud de los conceptos poéticos, del tono general de la comedia, para que no desafinase ninguno, y acaso del movimiento del diálogo, según estuviese en *tiradas* ó en *picadillos* (1) y según lo avanzado de la *jornada*. Por este camino podrá llegar la dirección del ar-

---

Hechizado vestía traje de miliciano bajo los hábitos, y en varias ocasiones tuvo que hacerlo ver, oyendo al público que le gritaba: *¡Muera!*— No el actor sino el Gobierno era quien tenía que sacar de su ilusión á los espectadores, otras veces, para evitar desórdenes políticos. Cuando Mayquez representaba *Pelayo*, *Roma libre* ó alguna tragedia semejante, se doblaban las guardias.

(1) Voz del *ejercicio* que se aplica al diálogo *cortado*, como suele decirse.

te práctico del actor al tono de cada acto, de cada escena, de cada situación y aún de cada *personaje*; al movimiento del diálogo, según la índole de la obra, según el estilo del poeta, según los caracteres, situaciones y afectos, y, en fin, á la supresión de los espectadores y á la bella y total interpretación del poema dramático.

En cuanto á los *particulares*, no hallo motivo para que fuesen obstáculo al progreso de la Declamación.

Opina el fecundo poeta cómico riojano que, como los señorones de la época sólo iban á satisfacer un capricho, no habían de alzar de la noche á la mañana un teatro. Verdad; pero se sabe que tanto en el palacio de Aranjuez como en el de Madrid como en el Buen Retiro, y aun pienso que en la Casa de Campo, había coliseos magníficos con decoraciones y tramoyas que dieron á Lotti, á Heliche y á Fontana póstumo renombre: la Condesa D'Aulnoy que tanto se burló de nuestros *corrales*, habla con asombro de aquellos teatros. Los tuvieron Lerma y Olivares, y, sabido el orgullo de nuestro carácter un algo quisquilloso y un mucho quijotesco, no sería difícil que procuraran los nobles imitar al privado. De todas suertes, en las comedias de *capa y espada* ganaría la decoración en lujo y propiedad, como quiera que se representaban en alguna elegante cuadra. Por otra parte, las condiciones acústicas del recinto, siempre mejores que las de un *corral* descubierto, menguaran la fatiga de los actores, los cuales hubieron de lucir mejor los efectos de su entonación ha-

llando, sin saberlo, en estos valles de la voz natural y media la riquísima flora de tonos variadísimos, que no brota en las cumbres á donde sube el grito. Además, la expresión del *carácter*, esencial objeto del cómico, nada tiene que ver con la escenografía: algo influye en el ánimo del intérprete la disposición de la escena; pero no ve lo más hermoso, que es la decoración, como no ve la perspectiva de los mismos cuadros escénicos. Aparte de todo esto, á los palacios iban á representar los más notables cómicos, y se esmerarían, sin duda, en un trabajo que les conquistaba envidiable reputación, rendimientos no escasos y amistades valiosas.

Heredó el insigne *quelcño* las antiparras de los Moratines; y, al mirar á nuestro espléndido teatro, notó sus defectos nimiamente; pero el tropel sonante de su grandeza y de su pompa dejóle sordo. La índole de la literatura dramática de tiempo alguno puede ser causa opuesta al adelanto de la Declamación, la cual no es otra cosa que intérprete del poema escénico. Pienso que ha tenido y ha de tener cada teatro la Declamación conveniente á su especial índole; y cuanto más notable sea un cómico, será un intérprete más fiel del espíritu del poema dramático, si no ha de dislocar las figuras, desnaturalizando su carácter.

No me convencen, pues, estas palabras de Bretón: "Pecando en todos sentidos contra la verosimilitud la pluralidad de las comedias que recitaban, faltando además en nuestro antiguo caudal dramáti-

co la filosófica representación de muchos caracteres y hasta de clases enteras, los cómicos, á quienes se pide, no sólo la verosimilitud, sino la verdad misma en el ejercicio de su profesión, poco pudieron realmente sobresalir en ella, pues como los autores solían hablar más á la fantasía que á la razón, hasta imposible había de ser, á veces, á aquéllos el poner en consonancia sus gestos y ademanes con el texto que reproducían." Y es que estoy convencido de lo que dice luego, á saber: "Los poetas tuvieron ciertamente en aquellos comediantes los intérpretes que más convenía á la índole y estructura de aquellas comedias."

"Es de suponer —añade el clarísimo ingenio—que, impregnados del espíritu de la época, también los actores propendiesen más á lo fantástico que á lo verdadero, más á deslumbrar que á persuadir, más á halagar el oido y la vista que á cautivar el corazón de los espectadores. Por eso el vestir, ya que no con propiedad, con todo el lujo que sus medios y los de sus protectores permitían, emulando unos con otros, las actrices especialmente, en gala y bizarría..."; "por eso la buena figura, cierta elegancia convencional en los modales, algo de rígida majestad en ocasiones y de garbosa desenvoltura en otras para estar en la escena ó para andar por ella, sano pulmón, voz simpática y sonora y un tono agradablemente cadencioso en la recitación, fueron, sin duda, requisitos de que en menor ó mayor grado no podían carecer damas y galanes..." "En las escenas,

ó más bien en las disputas amatorias de que tanto abundan los aludidos poemas dramáticos, rayarían con frecuencia en la perfección, y no lejos de ella estarían en las polémicas caballerescas, que acababan de ordinario, si no principiaban, arguyéndose á cuchilladas."—"No dudamos tampoco—había dicho antes—que cuando algunos actores tropezaran con rasgos de verdadero sentimiento, con pinceladas de enérgica verdad"... "se penetrasen de ello y supiesen comunicárselo al público." Precisamente en este caso están casi todas las obras de Alarcón, desnudas de falso lirismo. Y no creo que tales "destellos de inspiración artística" pudieran "reputarse" entonces "como defectos" sino por la inculta muchedumbre; porque, de ser así, no se recordaría con elogio en las memorias de aquella época la realidad que daban algunos representantes á ciertos papeles de los poemas alarconianos, los cuales hubieron de influir mucho en el arte de la expresión; y así, cuando en el mes de noviembre de 1626 se verificó la representación de *Las Paredes oyen* en el Real Palacio, dícese que la compañía de Andrés de la Vega estuvo verdaderamente inspirada, "excediéndose á sí mismo el portentoso Damián Arias, siendo Gabriel Cintor todo un *Duque* y Azúa un verdadero *Conde* (1). Ni hay que dudar de que muchos de aquellos artistas movieran los corazones de la multitud,

(1) *Libros de Cámara.*—Archivo del Real Palacio.—Biblioteca del Duque de Osuna: cita de Guerra y Orbe (*Vida de Alarcón,* página 376).

cuando la índole de la obra y de las situaciones imaginadas por el dramático despertaran al numen del intérprete, ya que el gran historiador eburense nos dice cómo arrancaban lágrimas á los circunstantes los cómicos que hacían las figuras del Salvador y de María Magdalena (1).

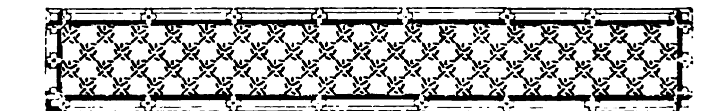
Verdad que en las excelencias de las dotes físicas solía fundarse el mérito principal de los comediantes; pero ni ellas pueden brillar sin el talento, ni podía limitarse la ambición artística de los actores á lo de "*cortar bien el verso y pisar bien las tablas*", manera *tradicional*—como dice Bretón—de muchos cómicos que llegó á conocer en su juventud y cuya "amanerada canturía..." "no acertaban á desechar ni aun en la prosa." Pugna este aserto con la muy lógica sospecha del autor de *Muérete y verás*, á saber: que "aquellos actores alcanzaban satisfactorio galardón de su trabajo, porque interpretaban con exactitud los conceptos de los poetas", á lo cual no puede prestarse el *rengloneo;* y es que el clarísimo riojano, al hacer aquella afirmación, echó en olvido que los artistas á que alude no eran primogénitos de los Olmedo, los Prado, ni los Peñafiel, ni los Cintor, sino parte de su generación espuria, hijos legítimos de los que representaban *El Mágico de Salerno Pedro Bayalarde* y otros engendros parecidos de Salvos, Lavianos, Moncines y Arroyales y Valladares y Comellas.

---

(1) Mariana. *(De spectáculis)*.

Fuera el *arte del cómico* expresión escénica de los caracteres humanos y de las situaciones reales de la vida, y habría de ser una rémora para su progreso la literatura dramática que no fuese un retrato de la realidad: en este caso, la índole de nuestro drama del siglo XVII podría considerarse, compadeciendo con Bretón, opuesta al adelanto del ejercicio de los Morales y los Arias. Mas como, antes que otra cosa, el *arte del actor* ha de ser fiel intérprete del poema escénico y de la vida ideal que allí se desenvuelve, podrán extraviarse, despeñarse y corromperse juntos; pero ¿cómo la obra que ha de interpretarse puede ser obstáculo á la belleza de su interpretación? Aquí la esfera propia en que se mueve el cómico, cuyo ideal está en que parezcan verdaderas las fábulas imaginadas por el autor dramático: en elegir los medios de alcanzar esta perfección es independiente. ¿Como, si nó, actores de temperamento tan desemejante como el *naturalista-clásico* Romea y el *idealista-romántico* Rafael Calvo, hubieran podido reproducir admirablemente la representación de tantas obras del repertorio antiguo?

Ni su índole ni las otras causas que dejo expuestas, y en que Bretón insiste, son oposiciones al progreso de la Declamación.



XXXIV

Ahora, y como para sobrellevar la pesada cruz de este libraco, acompáñenme los lectores á ver una función en el *Corral del Príncipe*. No estamos en Cuaresma, ni es domingo de adviento ni primer día de Pacua alguna, ni hay luto en la corte; que en tiempo tal y en tales días y en circunstancias tales no habría comedia. Hayla, y tan interesante, que dejará memoria.

Las tres acaban de dar en San Felipe. Si corriera Diciembre, ya estaría el teatro de par en par desde las doce, y se hubieran repartido los *aposentos* y los *bancos*, dando la preferencia á los títulos y á los sujetos principales, aun cuando los dejasen á deber, que no sería el primer caso; porque hasta el mismí-

simo príncipe negro Muley Xeque (de quien compuso Lope una tragedia, y el que, según dicen, dió nombre á la calle que conduce al *corral* á donde nos dirigimos), quedó á deber una ventana el sábado 18 de mayo de 1602. Ya llovió desde entonces; pero no sobre la costumbre de análogas deudas.

Como desde Abril no da principio la función hasta las cuatro, sólo hace una hora (porque se abre á las dos) que habrán empezado los empujones y los alborotos de los hombres y los chillidos de las mujeres, por si esta mano que acaba de soltar los siete cuartos para subir á la *cazuela* es ó nó la de mi mujer, y esta que paga el cuarto para el autor es ó no es otra que la mía; por si doy ó no doy con gusto los tres cuartos á los hospitales, pero no los del arrendador (1); por si yo soy valiente, y aquí no hay quien me tosa, y si calla la lengua, y me desembozo, y habla la de Joanes, habrá la de San Quintín y no comedia; y por si soy ó no soy paje que tiene que llevar al aposento de mi Señora la *Protectora* los almohadones y el abano, y por si, echándolas de prócer, me cuelo de rondón, á pesar de cobradores y alguaciles.

Dejemos para los que gusten *la puerta de la taberna*, *la del cocherón* y *la de la alojería;* dejemos *la de las mujeres* á nuestra mitad; á los pudientes, la que conduce á *los aposentos*; á los cómicos y á

(1) Nadie protestaba de pagar al autor de la compañía y á los hospitales; pero lo de pagar al arrendador costaba muchísimas disputas.

sus visitantes, *la del escenario* y su *servicio*; entremos por *la de los hombres* al *patio*, y con el cogote ó la barba en el *degolladero*, según queramos dar á la escena la espalda ó la frente, observemos á nuestro antojo el palco escénico y el *corral*.

Ya van ocupándose los *bancos* (1); en las *barandillas* y en las *gradas* (2) no cabe uno más; en la *jaula* de las mujeres ó *casuela* ya no es fácil que los *desahuecadores* de mantos y de guardainfantes consigan asentar ni aun á la pródiga que desate el nudo del pañuelo, y suelte dos cuartos al *apretador;* religiosos de buen gusto y gente culta y erudita conversa discutiendo en los *desvanes* ó, según es moda decir hoy, en la *tertulia* (3); si pasamos una revista á los *aposentos Señora Protectora*, *Carpio*, *Aragón*, *Pastrana, Uceda*, *Rincón*, *Almirante*, *Cogeesto, Tablas*, *Esquina*, *Compañero*, *Reja grande*,

---

(1) Andando el tiempo, se llamaron *lunetas*, y *butacas* últimamente.

(2) Dando frente al escenario, y detrás de los *mosqueteros*, estaban á derecha é izquierda de la *casuela*.

(3) Continúa llamándose lo mismo en muchos teatros: en tiempo de Felipe IV se introdujo este nombre de *tertulia*, por haberse puesto de moda entre los eruditos y los religiosos de gusto clásico el comentar en toda reunión á Tertuliano, el tres veces Tulio, como algunos, inficionados de la *culta latiniparla*, le decían.

De los *tertulianos ó tertulios* nació la sana crítica teatral, protestando de pepinazos, silbas y alborotos. Cuando los mosqueteros, capitaneados por el zapatero Maese Jerónimo Sánchez dieron aquella silba estrepitosa á cierta comedia de Montalvan (no recuerdo cuál fuese), salió de la *tertulia* «un papel en que se daban leyes corteses y se juzgaba sin pasión á los escritores de comedias por sus nombres».—*(Corral de la Pacheca*, pág. 56.—Pellicer *obr. cit.)*

Rejilla, *Interesado, Don Rodrigo Calderón* y *Madrid* (1), observaremos que ninguno está vacío; los de *infantería española* que no han podido pescar el apoyo del *degolladero* (2), pasean por el empedrado; mas pronto engrosarán las filas, y tendrá que estar á pié firme la *mosquetería*, cual si formara en tercio.

Que parásemos mientes en el que á nuestro lado está y venía, nos dijo el cobrador de la primera puerta: calificábanle de loco, y éralo en verdad; pero como ha sido farandulero, y de la vida y milagros de cómicos, bailarines y arpistas podría escribir, si fuese poeta, una *Letanía moral* mejor que la de Claramonte y un *Viaje* más entretenido que el de Rojas, oigámosle.

—Ignorará usarcé, sin duda, qué función echan esta tarde, y no es extraño; pues, según es costumbre, cambian la que reza el *cartel*, ó dígase la comedia de verdad, por la del mundo, la cual suele ser más inverosímil y harto más digna de silbidos y tronchazos *cazuelescos* y mosqueteriles. Y pues han de aparecer en las tablas los hombres verdade-

---

(1) Los aposentos (hoy *palcos*) eran conocidos por los nombres de sus dueños, por su situación ó por el aspecto que ofrecían. Madrid, ó dígase la *Villa*, tuvo aposento en el Príncipe, en la Cruz y en el Buen Retiro, al igual de la nobleza. De 1687 data, según Sepúlveda, el diseño de una pieza destinada especialmente al Ayuntamiento. Además, en 1801 se destinó el sitio del *alojero* para los alcaldes que asistían antes en la misma escena.

(1) Tablón que á la altura del cuello atravesaba el *patio* del *corral*, detrás de la última fila de bancos, y dividiéndolo en dos partes; en el espacio que quedaba después de los bancos, estaba la *mosquetería*.

ros para representar la tragicomedia de la mentira, cual si fuese comedia *de teatro* (1), en que pone la maquinaria más parte que el ingenio, ved á los comediantes haciendo de público. Extrañaráisos, porque sois forastero; más creed que hoy sólo sucede lo común: alzarse aquí, en el mundo, el trono de la fábula, de la mentira, y en escena representarse la verdad; hallarse los hombres de veras en las tablas, y los mejores cómicos y las histrionisas de más mérito en el auditorio.

Allí teneis, en la *Protectora*, los cinco fundadores de la *Congregación de la Virgen de la Novena:* Tomás Fernández de Cabredo, que fué *gracioso* y ahora *galanea*; Manuel Álvarez Vallejo; Avendaño, el mozo, que luce sus habilidades en los ditirambos de Quiñones de Benavente; Andrés de la Vega y Lorenzo Hurtado de la Cámara, que no por ser flacucho y nudoso deja de ser consorte de la briosa Doña Francisca, Bazán de apellido. Y, á fé, que mejor *protectora* que la Reina del Cielo no hallarían: capilla propia tiene la bella imagen en la parroquia de San Sebastián de Madrid; en la calle de León esquina á la de Santa María se veneraba, y por haber hecho el milagro de sanar á la tullida Catalina de Flores, mujer del buhonero Lázaro Ramírez, trasladóse á la iglesia citada, y se fundó, con la veneración, la cofradía, en julio de 1624 (2).

(1) Así llamaban vulgarmente á las de *espectáculo de ruido*, en las que se lucían decoraciones y tramoyas.

(2) «Residía, antes de esta época, en Madrid, Catalina de Flores,

Padres putativos ó verdaderos hubieron de ser de Bernarda Ramírez *la Napolitana*, de la cual dicen que ha de casarse, al fin, con Sebastián del Prado.

¿No los veís allí en el *Almirante*, acompañados de la nunca bastantemente ponderada Francisca Bezón? *Dama* de tan bizarro galán es; crióla el *gracioso* Juan Bezón, de quien heredó el apellido, en vez de heredar el de su padre verdadero, uno de los poetas más afamados de la corte. No nació para la farándula; pero criada en ella, y viendo cada hora ensayar á su graciosísimo padre putativo y á su mujer Ana María de Peralta, á la cual, en la *Muestra de los Carros del Corpus* citó Lope diciendo:

Más pícara, graciosa y socarrona
que sobre aquestas tablas la Bezona,

natural de Medina del Campo y mujer de Lázaro Ramírez, al cual acompañaba en su tráfico y peregrinación. En un lugar, cuyo nombre no se dice, adoleció de parto; levantóse antes de tiempo de la cama, sin duda obligada por la vida perra que traían, y quedó tullida. Primero sostenida en un palo y luego en dos muletas, en balde buscaba remedio la infeliz; y acertando á pasar un dia por la calle de León, donde se veneraba una imagen de Nuestra Señora, se encomendó con tal fervor á ella, quedándose en oración toda una noche y continuando en sus ruegos por espacio de *nueve días*, que, al cumplirse, se sintió buena y sin lesión alguna. Divulgóse el milagro, y ya fuese la cómica Bernarda Ramirez hija de dicho matrimonio, ya fuese sacada de la Inclusa por Catalina Flores, es el caso que los cinco actores citados en el texto acordaron fundar una cofradia bajo la advocación de *Nuestra Señora de la Novena*, con el carácter de sociedad de socorros, destinados á cuantos trabajaban en los coliseos de la corte, á sus hijos y sus familias. (Entremeses de Quiñones de Benavente: *Libros de antaño*, publicados por don Cayetano Rossell.—*Corral de la P.*, pág. 627).

Francisca aficionóse al histrionismo, y en las primeras *damas* no tiene semejante. Me sé todo ello de corrido y mejor que los papeles que recité en las tablas; pues aunque me veis con tan poco pelo, y hay bestias que, tras de apodarme *El Rapado*, dan en decirse á la oreja que he perdido el juicio, no hay tal, que en él estoy, representante fuí hasta poco há, y por los cuatro costados y las cuatro líneas y los cuatro cuarteles soy pariente de la Bezón; por sus padres adoptivos, porque Francisco Bezón me dicen; y por su verdadero engendrador, porque deudo soy, y nadie lo podrá negar, de Rojas el poeta (1). Pronto se van á Francia la Bezón y Prado, y ya vereis cómo no los dejan regresar en diez años, aun cuando los Franceses no entiendan—¡qué han de entender!—los versos españoles; porque la arrogancia y la gallardía de Sebastián, y los ojazos y la voz y

(1) En la colección de *Entremeses de Benavente*, hecha por Don Cayetano Rosell (1874, Madrid, pág. 330), se dice que la Bezón era hija del dramático D. Francisco de Rojas. Y se añade: que en el Ms. de la Biblioteca Nacional, Ff 4, pág. 377 (*Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España)*, se incluye un Francisco Bezón, á quien indudablemente se equivoca con Juan, pues se le atribuye el consorcio con Ana María de Peralta y la crianza de Francisca, diciendo además que le llamaban *El Rapado*, que perdió el juicio y que era hermano del poeta Don Francisco de Rojas, circunstancias que tienen trazas de erróneas. Parece que en los libros de los comediantes de la B. N. hay muchos errores: á la Francisca Bezón dicenle allí Maria, y no es éste el único cambio de nombres que en aquellos manuscritos se observa.

Considerando á Juan Bezón y al *Rapado* personas distintas (deudos ambos de Rojas), válgome del que perdió la cabeza, sin noticia alguna de que fuese cómico notable.

el andar de la Frazca son capaces de armar en cada escena un alboroto (1). Ni necesita ella de *galán* alguno para lucirse, que se basta y se sobra para dirigir la compañía; y como á Sebastián le dé (que le dará) por meterse fraile, ya vereis cómo la Bezón se queda por allí otra docena de años siendo *dama* y autora, y no vuelve hasta que tenga muchos achaques y mucho dinero (2).

Mirad en *Carpio*, en *Uceda*, en *Rincón* y en otros aposentos cuál conversan animadamente casi todos los que conocisteis ayer en la plaza de San Salvador. Pues tan bien como representan los *autos*, hacen las comedias y los entremeses.

Convidando á la tentación está el *Coge-esto;* parece el cestaño de la Primavera, en el cual hanse convertido las flores en mujeres.

De la que está en el centro, cantan por esas calles:

Todo lo tiene bueno la Baltasara;
todo lo tiene bueno, también la cara.

Es *dama* primera; mas lo mismo que la Bárbara Coronel, la Micaela Fernández (que está á su lado) y

(1) Dice Bretón, hablando de ella: «No debió de ser pequeño el mérito tanto de esta actriz como de los que formaban parte de su compañía, cuando por tan largo tiempo pudieron competir con los de París, que disponían de obras más á propósito para su lucimiento, con la inmensa desventaja los españoles de representar en idioma extraño á la Corte Francesa, que por respetos que debiese á la augusta desposada (Doña María Teresa de Austria) y por galante que con los actores, sus compatriotas, se mostrara, pronto hubiera escatimado laureles y triunfo á vulgares artistas» *(Opúsculo citado).*

(2) Y así fué.

otras cien, representa papeles de galán y hace guapezas de valiente intimando desafíos y retos. Pero mucho me engaño, si no está diciendo á sus compañeras que ha de hacer alto de repente en la carrera de sus pompas, para retirarse á una ermita y morir con la tranquilidad de los justos (1). Es tan virtuosa, que podría ser que la Virgen de la Novena hiciese á su muerte algún milagro; por ejemplo, el de que toquen solas las campanas (2). Por cierto que Vélez, Coello y Rojas tendrán que hacer otro milagro, componiendo en un dos por tres una comedia, que funden en lo singular y dramático de la vida de tan gran cómica (3). Su esposo Miguel Ruiz es graciosísimo; por las *barandillas* andará.

Ved las que rodean á la Baltasara: *la hija del lapidario*, Ana María, que lo hace muy bién; las *Tenientas*, ó digamos, las tres Andrade, nacidas en Toledo; Juana de Villalba, tan bizarra como frágil, allá en tiempos, reina de las actrices, según se le decía entonces; María de Morales, hija hermosa del *Príncipe de los representantes* y admirable intérprete de la *Sor Juana* y de *La Prudencia en la mujer*, escritas por Tirso.

Las otras que veis sentadas á la izquierda, sin tener historia picante, pican en historia. Jerónima

---

(1) Murió en olor de beatitud en el santuario, á donde se retiró, media legua distante de Cartagena.

(2) Díjose así.

(3) Efectivamente la compusieron, y, según Bretón, es de lo más disparatado que se ha visto.

de Burgos, la que, según propalan lenguas viperinas, ayudó, tiempos atrás, al gran Lope á comer su torrezno. De manto caido va ya; pero no hace mucho que la mujer de Salvador Valdés estaba fresca como lechuga, y era juguetoncica como gato y alegre como campanilla, y representaba de perlas *La dama boba*. Para ella la compuso el Fénix, y aun se la vendió, preso en la red de sus hechizos; pero, á la postre, hubo de reñir por celos con la *Señora Gerarda* y la *amiga del buen nombre*, como él en sus cartas al Duque de Sessa llamaba á la Jerónima; dióle gatazo (así lo dijo Góngora), díjole *mujercilla*, y echóle en cara que había vendido bizcochos en Valladolid y que era *bruja*, debiendo á sus hechizos y untos el encantar á todos. ¡Si vierais con qué lozanos bríos representó, no há mucho, *Los milagros del desprecio*, delante de SS. MM. en la real morada! ¡Como que el autor no dejó de tenerla en el pecho de la histrionisa! Y averigüe vuesamerced si no fueron celos del favor que el cura alcanzaba con ella, los que armaron el brazo del desconocido que en la noche glacial del 19 de diciembre de 1611, bien hará treinta inviernos, acuchilló á Lope de Vega en la calle de Francos (1).

Nada os diré de María Calderón, la *Calderona*, como le llaman por ahí, por ser muy delicado hablar

(1) Histórico. «No me hirieron—decía Lope al otro día, conversando con los nobles que le visitaron, y á quienes mostró su capa toda llena de sietes—no me hirieron, y fué milagro; bien es verdad que el acuchillador tropezó, y cayó en unas piedras, dejando allí mucha sangre.»

de una *real dama*, cuando es una *real hembra*. A luz acaba de dar ahora la muestra más viviente de su amistad con el rey nuestro señor Don Felipe *el Grande*, y se retira de la vida histriónica, y á un convento de la Alcarria se va para tomar el hábito de las propias manos del Nuncio, que probablemente será papa (1).

De la Antonia Granados, hija de Juan Granados, que fué autor de título, ya sabreis la belleza, no ignorareis las aventuras. *La divina Antandra* le dicen, y tuvo suerte; porque, pasando con la compañía de su padre por cierta ciudad que no recuerdo, prendóse de ella el caballero Zúñiga y que se dió á conocer por el nombre de D. Pedro Antonio de Castro; siguióla, matrimonió con ella, y se hizo comediante. En los *bancos* está, y todos le conocen por *Pedro Alcaparrilla*, que es el héroe de un entremés, á quien Castro da vida portentosamente.

Mucho le agrada el *ejercicio*; pero más le agrada su *Antandra*; y si se queda viudo, será capaz de retirarse de la escena, y vaya usarcé y averigüe si parará en alcalde ó en alguacil mayor, si bien, con su ejecutoria de nobleza, más altos puestos debiera pretender (2).

---

(1) Lo fué con el nombre de Inocencio X.

(2) De alguacil mayor murió en Logroño hacia 1684. Zúñiga se llamaba de apelativo. (D. José Sánchez Arjona, *(obr. cit.)* Sospecha el señor Barón de Münch-Bellinghansen que este Don Pedro Antonio fué el Antonio de Castro, autor del drama *Los Mártires de Córdoba*, *(Catálogo* de La Barrera). Fué el padre de la dinastia de los Castros tea-

Mirad hacia la diestra, y vereis, de pié, á la sin par Ana de Barrios, á quien le dicen *la Napolitana*, como á la Ramírez. En Nápoles vivía, y estando, de pequeña, en un balcón, en la dulce compañía de su madre, desprendióse todo el antepecho, cayeron entrambas al suelo, y la que le dió el sér quedó sin vida. Jacinto Barrios y Felipe de Velasco, cómicos españoles, que andaban, á la sazón, por aquellas tierras, recogieron á la niña y á su hermanica Gracia, cada una de las cuales se apellidaron como su respectivo protector. Muy celebradas su habilidad y su hermosura por los poetas que se estilan, haylos que las adoran, y les improvisan sonetos. Oyendo, los días pasados, un amigo mio (que los hace tan de repente como el mismo Villamediana) cómo, en desdoro de la Anita Barrios, alababan á otras, soltó á los del corro el enamorado poeta, colocándose en facha:

¡Por vida de Pilatos!, que es borracho,
Y merece le den con un trinchete,
Y que en su vida salga de alcahuete,
Sirviendo á todo el mundo de cenacho,
Y que todos le llamen EL GABACHO,
Hijo bastardo de un lebrón corchete,
Y que en farsa sirva del que mete
Los muertos allá dentro sin empacho,
Quien quiera que dijere, Ana querida,

trales. El más insigne de todos ellos fué, sin duda, Damián de Castro, que floreció en el primer tercio del siglo XVIII, y conservaba la ejecutoria de su abuelo.

Que á esas dos ó tres no te aventajas
En hermosura, gala, gracia y brío.
A todas ha de ser la preferida
Tu beldad, Ninfa bella, porque rajas
Haráse en tu favor el verso mío.
Y en aquesto porfío,
—Dijo quien sonetea de repente—
Y quien dijere lo contrario, miente (1).

Y embozóse, miró de reojo, y echó á andar, y ninguno dijo palabra.

Pero observad el ramillete de hermosuras, y encontrareis á Isabel Hernández, la *Velera*, que, al salir á representar, tiembla como el azogue ó como si tuviera tercianas, y á la bizarra y briosa Doña Francisca; que por su nombre sólo, más que por el apellido Bazán conocen á la mujer del flacucho Lorenzo Hurtado de la Cámara.

A quien no se vé por allí, ni importa, es á María de los Ángeles, sujeto pícaro, como nacida y criada en el Rastro de Toledo: puntas de poetisa tuvo, y llegó á ser autora poniéndose al frente de la compañía, cuando Pedro Rodríguez desbancó: dos alguaciles trajéronla á Madrid embargada para la farándula de *Pinedo*, y en ella hizo mangas y capirotes bajo la salvaguardia de ricos caballeros ancianos, á quienes sedujo con el hechizo del porte y la liviandad desgarrada de sus maneras (2). Amiga fué de Ana Muñoz,

---

(1) Anónimo. (Bibl. Rl. Est. M. Cod. 132, f. 197 b. Cita de Pellicer, *obr. cit.)*

(2) Guerra y Orbe *(Obr. cit.* pág. 186).

la esposa de Juan de Villegas, la que nunca perdonó al murciano Andrés de Claramonte que la hiciera salir á caballo por el patio, cada día, en son de reto y á guisa de amazona. Y ¿cómo perdonarle, si cierta vez, alborotándose el animal con la algazara de los mosqueteros, hizo malparir á la bella histrionisa, naufragando un hijo varón en ciernes, que, según Fabio Franchi, fué pérdida grande para la posteridad de Villegas?

No vereis tampoco, por mala ventura, á la pobre Mariana de Velasco, *la Candada*; porque ayer la llevaron al cementerio con su marido Luis Candado y en el mismo ataud.

A la *Gran Sultana Amarilis*, María de Córdoba y de la Vega, no veo por aposento alguno: viene aquí poco, partidaria como es del *corral* de la Cruz; que ya está, tiempos hace, la lucha empeñada entre los dos *corrales* y las diferentes compañías que trabajan en ellos, y así se mantiene, con la emulación, el amor al teatro. Pero habré de engañarme mucho, si la mosquetería belicosa, que vive de los alborotos, no se divide en bandos y tercios enemigos, y si no llegan á recibir aquí con silbas y con pateaduras lo que allá con vítores.

Dirigid ahora los ojos por entre los hierros de la *Reja grande*, y divisareis á la perseguida en otras primaveras por los duques de Pastrana, Feria y Rioseco; por los condes de Saldaña y Olivares y por los marqueses de Villanueva del Fresco, Alcañices, Villaflor y Peñafiel, *mancebía* ilustre, como dijo Lope,

bien ingeniosamente soneteada por Don Juan de Tasis, el de la lengua de escorpión y la agudeza de puñal. Aunque ha de tener ya muchos veranos la Jusepa Vaca, paréceme ahora mejor que cuando, por venir de dos crías, le llamaba el Señor de la Torre de Juan Abad "embeleso de los difuntos"; pero siempre robó los corazones con su voz conmovedora, el fuego de sus ojos, la gallardía de su talle y su incomparable modo de sentir y expresar. En *Las Almenas de Toro* elogió Lope su hermosura, y como Vélez de Guevara le dedicó *La Serrana de la Vera*, dedicáronle otros autores frutos de su ingenio. Sus prendas y lo de llamarse *Vaca* después de Jusepa (no su falta de honestidad) trajo tan receloso á su consorte el gran Juan de Morales el *Bonico* (1); que si la mancebía ilustre no la persiguiera, y no sospechara Morales que las astas del apellido de la mujer podían levantarle el sombrero, maldiciente alguno había de litigar si él hubo de hacer ó nó á la esposa la exhortación del Santo Cristo (2); si recorría ó no

---

(1) Ya he dicho en la pág. 315 y 316 (nota) que Pellicer, Sepúlveda y otros hacen á la Jusepa mujer de Alonso de Morales. Creyéndolo error, me voy con Guerra y Orbe y con Don Julio Monreal, que, en esto, es *único*. En *El Maestro de hacer comedias*, drama de D. Enrique Pérez Escrich, estrenado, bien hará dos lustros, en el Teatro de Apolo (Madrid) por Don José Mata *(Alonso de Morales)* y Don Antonio Vico *(el zapatero Maese Jerónimo Sánchez)*, sigue el autor la opinión de Don Casiano Pellicer. Por cierto, que en los tiempos en que floreció Morales *el Divino*, apenas si tendria dos años el jefe zapateril de la mosquetería. Nada quiere decir esto contra la belleza del drama.

(2) Refiérese al soneto de Villamediana, cuyo segundo cuarteto dice:

recorría en calzas ó prietas ó flojas habitaciones y desvanes, con el candil, la bujía ó el velón en la zurda y la de Joanes en la diestra, buscando á deshora de la noche á los salteadores de su honor, y lo de si había ó nó duendes en su casa, y si fué ó no fué el cura de las Trinitarias con el hisopo á echar un asperges al matrimonio y á la alcoba, y si la Jusepa le

---

Por esta santa y celestial divisa,
(Mostrándole un Cristo)
que de hablar con los principes de abstenga;
y aunque uno y otro duque á verla venga,
su marido no más, su honor y misa.

Así lo copia Guerra y Orbe *(Vida de Alarcón)*; pero Sepúlveda *(ob. cit.)* escribe al citar el soneto:

Por esta dura y eficaz divisa...
(Levantando el garrote) etc., etc.

Acaso Villamediana lo escribió del pimer modo, y otros maldicientes de menos ingenio lo recitaban del segundo.

Pero más que Villamediana ladró Góngora, y aun mordió, cuando en otro soneto dijo:

Mas no es virtud el miedo en que reparas,
por la falta que encubre tu vestido, etc.

¡Cualquiera adivina la falta que encubría el vestido de la Jusepa y á la cual, según Góngora, debía su fidelidad! Paréceme poca cosa para obligar á la virtud, que la cómica no tuviera gordas las pantorrillas; ni hay pruebas de que el poetastro Don Juan Navarro de Cascante se enterara de ello, para poder lanzar esta quintilla:

Á MORALES, FARSANTE.

Si á Morales el decoro
no guardara, por ser flaca, (?)
su Vaca, casto tesoro,
quien es cabeza de vaca
fuera cabeza de toro.

Sepúlveda; Guerra y Orbe *(obrs. cits.)*

besó la estola, de rodillas, y si Morales metió la punta de la del *perrillo* en el caldero del agua bendita para santiguarse, quedando todo en paz y en servicio de Dios y de la bendita farándula (1).

Por allí entra el gran cómico, buscando á su mujer: por cierto, que trae aquella capa de grandes vistas y gran cuello de felpa, con que salió, los días pasados, á representar, olvidándose de que, luciéndola por ahí, falta á las pragmáticas, lo mismo por la capa que por la cadena de oro que luce. Y, á fe, que debiera poner una y otra gala bajo siete estados; porque habeis de saber que, así que se presentó la otra tarde con ellas en las tablas, hubo de gritar el Marqués de Medina:

—Con tanta felpa en la capa
y tanta cadena de oro,
el marido de la Vaca
¿qué puede ser sino toro?—

—*¡Mú...!*—le respondieron coreando los de la *infantería*.—Y á mi hombre le dió un soponcio, y estuvo en dos maravedises que, al volver en sí, no desenvainara la del *perrillo*, y armase alguna de *pópulo bárbaro*.

Dichosamente pasó todo, y los que pudieron convencerle, volvieron á gozar del *entremés* en sus *barandillas*; las mismas en que podeis ver á los Torrella, hermanos de tan notable semejanza, que, cuando representan *El Palacio confuso*, no se sabe dis-

---

(1) Sépase que el hecho es anecdótico y no probado.

tinguir al uno del otro; también están el gallardo Gabriel Cintor, que, después de haber hecho con toda maravilla *galanes* y *barbas,* anda medio tullido y en la mayor miseria, como ejemplo tristísimo de las vicisitudes teatrales; y, á su lado, José Garcés, capaz de seguir *galaneando* hasta que cumpla los ochenta y cinco (1).

Por las *gradas* encontrareis á los émulos de Cosme Pérez: Alonso de Osuna que rivaliza en gracia con Olmedo Velasco, Mencos, Felipe Lobato, Valcázar y el *Romo;* á Pedro Manuel de Castilla, á quien suelen apodar *Mudarra,* y á Bernardo ó *El Tuerto Lamparilla,* y á Diego Coronado, que será digno del elogio de D. Luis de Robles, y á Ignacio Cerquera y á Salvador de Torres, sin que anden muy lejos José Miravet el valenciano, Manuel Coca de los Reyes y Baltasar Osorio, *el rey de los graciosos*, como le dicen. Con lo cual no doy á entender que no tuviera Pedro de Ortegón más gracia que todos, cuando se enamoró del arca de la *Congregación de los comediantes*, con la que tenía parentesco; y como para convertirla en su consorte necesitaba la dispensa pontifical, y el Papa está en Roma, fué, cogió, y ¿qué hizo? Cargar con ella... y ¡á Roma por todo!

En aquel *desvan* teneis, en fin, al herculeo mocetón Diego Vallejo, el que representó la tragedia del *Anticristo* del tres veces insigne corcovado. ¡Vaya una tarde que le dieron! Confabuláronse los diputa-

(1) Así fué.

dos de la envidia, "los poetas de primera tonsura, mariposas de la luz de Lope, y los de roncón y terremoto, gongorinos y zafios" (1), y, en fin, todos, menos las damas, contra Ruiz de Alarcón, para que la comedia no acabase con bien. Por si se echaba la noche encima sin acabar, habíanse dispuesto candilejas en el proscenio, en *gradas*, *corredores*, *desvanes y aposentos* (2). Mas no faltaron quienes el aceite compusieran con untos de bruja, que un demonio de boticario proporcionó á los enemigos del jiboso. Y apenas se encendieron las luces, comenzaron el tufo y las toses: Vallejo tapóse la boca y las narices, hasta que ya no pudo resistir, y se coló dentro; y aquí se desencadenara la tormenta, si la valiente Luisa de Robles, que representaba el papel de Sofía, no salvase al *galán*, á la comedia y al autor, vistiendo, en un decir *Jèsús*, el manto y la corona de Vallejo, enganchando los garfios de la cuerda en las anillas de su coleto de volar, y volando por el Anticristo, basta los pies del Ángel, el cual, quebrantándole la cabeza con su espada flamígera, le hace caer á los abismos. Hízolo todo á maravilla la hermosa comedianta, la de los dos maridos, inspirando á Góngora, aquella misma noche, un soneto, que, al día siguiente, corrió de boca en boca por

(1) Guerra y Orbe *(obr. cit.)*

(2) Hay que suponerlo así, porque cuando se representó el *Anticristo*, las comedias se verificaban por la tarde, y aunque, por lo que dice el señor Guerra y Orbe *(obr. cit.)*, no es posible asegurar dónde se celebró la función, desde luego debió de ser en uno de los *corrales* de Madrid, pues habla de los *mosqueteros*.

la Villa (1). ¡Siempre las damas á la defensa de Alarcón!

Y pues acabo de presentar á usarcé público tan selecto, ¡atención!, que van á descorrer la cortina.

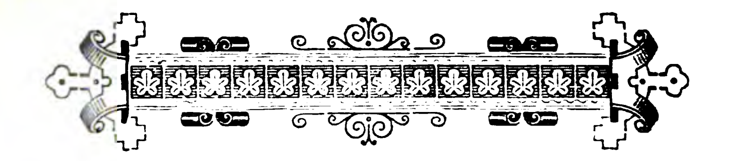
—Y aquí calló *El Rapado*, y salieron á escena las guitarras para tocar aires populares, entre los vítores de la muchedumbre, á los que llevaban el compás el alcalde y los alguaciles del proscenio, hasta con la mismísima vara de la justicia. Cantóse, luego, una jácara de Quiñones de Benavente, y fueron de oir el *gracioso* en las tablas, María Valcárcel en *lo alto del teatro,* Pedro Real en una *grada*, el vejete en otra y la Inesilla en el *desván* (2). Luego echaron la *loa* con gran recocijo de los circunstantes, y, acabada que fué, no sin que el desenfado *loísta* nos anunciase los *entremeses* que se habían de representar entre las *jornadas* y el baile que pondría término á la función, comenzó la tragicomedia, que, según nuestro vecino, no era otra que *La decadencia de España y la agonía de un gigante*, escrita por una gran dama, que decían *la Historia*.

Apenas la recuerdo, y apenas si me sugiere algunas reflexiones estériles.

---

(1) *Contra Vallejo, autor de comedias; porque representando en una al Anticristo, y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y voló por él Luisa de Robles.* (Guerra y Orbe, *obr. cit.)*

(1) *Entremeses* de Benavente; Pellicer *(obr. cit.)*. Las jácaras parece que se cantaban en todos lados del teatro: otra prueba de que, cuando menos en el espectáculo, seguían unidos la escena y la sala, los actores y el público. Esto ya no acontecía en la comedia.



XXXV

Cruzó el teatro la gloria militar, que llevaba en hombros á uno de los grandes soñadores de la dominación de la tierra, el cual, ante el engrandecimiento de la casa de Hausburg (la suya), hubo de sacrificar los Estados que gobernara, y ahogar entre el estruendo de la carroza de sus triunfos los gritos de los que padecían sed y hambre de justicia, y cubrir con un manto de púrpura la miseria de aquellos invencibles españoles, dignos de cien epopeyas homéricas, que iban á derramar su energía y su sangre á paises inhospitalarios, en que el hombre y la naturaleza se unían contra nuestros ejércitos en defensa de la libertad.

Atravesaron el proscenio español por un *puente*

de plata los tesoros inmensos, arrancados á regiones tan espléndidas y opulentas de luz en el cielo y oro en las entrañas, como no pudiera soñar nuestra fantasía llameante; pero ¡ay! que al pasar aquel puente, la insaciable Guerra se los iba tragando.

Enfrente de aquel rey, conquistador del mundo conocido, alzóse entre las brumas de Alemania, como si de allí viniera siempre la tempestad amenazadora, un poder terrible y perdurable, por ser fundado más en el pensamiento que en la espada; y era el del imperio de la libertad de la conciencia, cuyo pendón estaba alzando contra la Roma pontificia el agustino Fray Martín. Y para que el libre examen no se apoderase de los cerebros españoles, se levantó junto al poder político aquel tribunal, inexorable y tenebroso de los Dominicanos, el cual no sólo persiguió y hundió en los calabozos y quemó en las hogueras á judíos, herejes y hechiceros, sino á los poetas y escritores místicos y á los apóstoles de la Ciencia, porque con el exámen lógico y con el metafísico venían los asaltos de la razón al dogma político y al dogma religioso.

Los tercios triunfadores á cuya cabeza marchaban capitanes tan insignes como los griegos y romanos, pasaron envueltos en el humo de las batallas, tremolando aquí el pendón de los leones y castillos y allá el de las águilas, al son marcial de cajas y trompetas, pero hambrientos y sin soldada, descalzos y astrosos, no sin haber adquirido en la milicia la vanidad estéril de los vencedores, ni sin perder

los hábitos del trabajo fecundo para la patria y la familia. Mientras pasaban, la Agricultura, la Industria y otras Artes ocultábanse llorando su infortunio y su cercano y agonioso fin, despidiéndose de una muchedumbre aulladora de judíos y de moriscos, arrojados de ésta, su patria, con sus hijos y sus mujeres, con su actividad y su innegable inteligencia, por un pueblo y por unos monarcas, que (según es justo confesar) obedecían, nó á rencores odiosos ni á venganzas mezquinas, y sí á la exaltación de un sentimiento que nos había sostenido en una gloriosa reconquista de siete centurias: la fé, la inquebrantable y ciega fe de la sacrosanta religión del Crucificado, que el fanatismo convirtiera, desde los siglos medios, en intolerancia religiosa.

Y como este sentimiento y esta intolerancia (mayores, entre nosotros, cuanto más reciamente llamaban á nuestros umbrales las voces de Lutero) trajo, nó la institución, más sí el imperio del Santo Oficio, y con él la tiranía sobre la inteligencia, otro sentimiento tan caballeresco y noble como aquél, semejante suyo y consecuencia suya, el de la lealtad al Rey, majestad de la tierra, sombra de la de Dios, vino á ser causa, ya exaltado por nuestra fantasía, del despotismo sobre nuestra voluntad.

De esta suerte (como piensa Ticknor), ni la tiranía de la Casa de Austria ni la Inquisición fueron causa de que nación tan grande como la española cayera de tal cima, sino que, antes al contrario, la exaltación de la lealtad y de la fe causaron el des-

potismo político y el religioso, unidos contra el pueblo, su engendrador.

Mas ¡oh transformación maravillosa! En cuanto apareció la Muerte, fué desencajando la armadura y despojando de las insignias imperiales al guerrero, monarca de dos mundos, y apareció el político: devorado éste por un ejército de parásitos asquerosos, alzóse de aquella podredumbre el erector de conventos y fundador de cofradías, el devoto; y así que al bajar á la tumba se le apagó el cirio, trocóse el augusto representante de la monarquía española en el galanteador, el poeta y el cómico, hasta que, quitándole un esqueleto la máscara de histrión, mostróse el hechizado y el imbécil. Y así fueron pasando por aquellas tablas la conquista y la grandeza con su estruendo y sus pompas, la diplomacia con sus maquinaciones, la devoción sumisa, la comedia alegre y la superstición y el fanatismo ciegos.

Nada importa que se pierda lo conquistado; que en el interior de la nación no se recobre la vitalidad empleada en las relaciones externas, ni que agonicen las Artes y la Agricultura y el lujo domine á las clases, y roben ó malversen los fondos del Erario sus mismos custodios, ni que los dos últimos reyes y reinados vengan á ser parodia y consecuencia de los dos primeros. La lealtad al rey, á cuyas plantas postran los caballeros españoles el código del honor y los fueros de la naturaleza, habrá de convertirse en una servidumbre voluntaria, como la devoción

en fanatismo (1). Con la falta de brazos se hará más difícil la lucha por la vida, y comenzará la despoblación, quedando reducidas capitales como Sevilla, Toledo, Barcelona, Valencia y Valladolid al tercio de sus habitantes. Menospreciarán los que quedan el oficio y la condición de los menestrales; juzgaránse todos hidalgos y caballeros por orgullo adquirido con las hazañas de sus progenitores; vestirán terciopelo y rico paño de Segovia, y con el mostacho retorcido y alto el copete, rizada la melena, pluma en el sombrero, valona de encaje y estoque al cinto, irán, rondando por las Platerías y mintiendo en las Gradas, á pretender empleos en la corte. Con la acumulación de gentes en ella y con los espectáculos y regocijos y el mal ejemplo de los grandes y la ostentación escandalosa de los privados y la debilidad y distracciones de los monarcas y el poder creciente del clero, vendrá la relajación moral de las costumbres, cubiertas (como las damas con sus mantos) con la capa de la devoción, esclava que lleva en la garganta el collar del rosario, cuyos eslabones masca por entretenimiento, sin sospechar que, rezándolo así, trueca en duros hierros las olorosas flores de la corona y el collar de la Virgen Madre. Entonces, como en el siglo XV, el discreteo de la

(1) Acaso estuvo *La vida es sueño* en un Índice expurgatorio, porque en ella dice Segismundo:

> En lo que no es justa ley
> no ha de obedecerse al Rey.... (¡)
> y su príncipe era yo—

añade, para disimularlo.

galantería sustituye á las ardientes palabras del amor íntimo y profundo; los jóvenes de la aristocracia toman por asalto el honor de las histrionisas y acuchillan, por celos, á comediantes y á poetas; magnates altísimos roban á insignes, pero infelices cómicos, impunemente y en la misma calle y á la vista del pueblo, la hermosa mujer con quien acaban de matrimoniar, y hay soberano que representa con las cómicas, y se amanceba con alguna. La vida libre de los nobles, causa de la confianza con sus cocheros y lacayos, da lugar á que los unos se atrevan á decir á su señor que todos somos hombres y cada uno es hijo de su padre, y á que los otros lleguen á matar á sus amos. Y "así—dice Lafuente—las pendencias, las riñas y los desafíos á diario; así los asesinatos en casas y calles; así las refriegas y las estocadas y las muertes de los grandes señores entre sí, entre los magnates y sus propios criados y cocheros y aun entre clérigos y magistrados; que á tal situación habían venido todas las clases; y así aquellos perdonavidas de profesión y aquellos espadachines y matones de oficio, escándalo de la época, y así las sangrientas y amargas censuras de los escritores de aquel tiempo contra la corrupción y la inmoralidad del palacio, de la corte y del pueblo, que les valían el destierro, la prisión y las cadenas" (1). Y

(1) El cochero del Duque de Pastrana se atrevió á su señor diciéndole que todos eran hombres, etc. El Marqués de Cañete fué asesinado por un lacayo suyo. El Condestable de Castilla mató á uno de sus criados é hizo armas contra un Alcalde de Corte. Recuérdese la persecución de

reinan los favoritos en lugar de los reyes, y por la privanza se cometen crímenes horrendos; y si bien hay uno que sube al patíbulo, no sirve (como no sirvió nunca) de escarmiento á los que vienen detrás de él, uno de los cuales, el famoso *Duende* de Madrid, asaltará los puestos y los honores más elevados con sólo haber tenido la osadía de poner los ojos y el objeto de su ambición en la regia consorte.

De aquí que tengan alguna semejanza los reinados de Juan II y Enrique *el Impotente* con los de Felipe IV y Carlos el *Imbécil*. Pero ni es Don Rodrigo Calderón de la talla política de Don Álvaro de Luna, ni Valenzuela tiene otra cosa de común con el paje Beltrán que el ser más favorito de la reina que del soberano. Entonces se peleó de burlas, y, cuando hubo de combatirse de veras, nos vencieron los Portugueses en Aljubarrota; también ahora se lucha en el simulacro de cañas y de cintas, donde el rey y los caballeros lucen su destreza y su gallardía; pero, si se batalla de verdad, perdemos una plaza en cada sitio, y en Rocroi deshace los tercios de aquella tan invencible infantería de los Españoles el más joven de los mariscales franceses. En el tiempo aquél alzáronse los nobles, y en éste se levantan pueblos valerosos como el catalán, más fieros y más amenazantes cuanto más acosados.

Mas entonces agonizaba solamente el reino cas-

Quevedo. Hágase memoria del escandaloso proceso de las monjas de San Plácido. Ni se olvide que el Almirante de Castilla fué el autor del público rapto de la mujer del histrión Alonso de Olmedo el *mozo*.

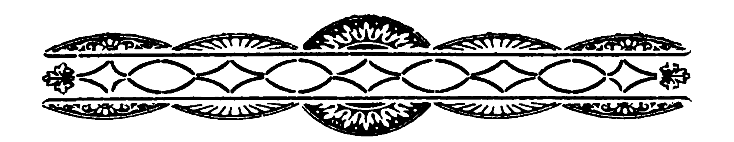
tellano, y ahora se descompone la Nación entera. Cierto que allí empezaron á oirse los aullidos de la anarquía en todos los ámbitos de la península; pero la anarquía no se arroja á los campos sin acentos y armas de pechos, varoniles aún; y en el tiempo triste de los últimos Austrias, sólo reina la descomposición. Entonces, en fin, hay un monarca impotente y cobarde; y ahora ejerce la soberanía un rey imbécil y poseido del demonio. A la anarquía siguió, antes, la unidad nacional; pero después de este desquiciamiento, vendrán la muerte de la casa reinante, la caida de la Nación, una guerra de catorce años en que filipenses y carlistas se disputarán la corona de España (como si la soberanía fuese una herencia), y, al fin de la jornada, el absolutismo borbónico y, luego, el cesarismo francés, del cual, pasada una centuria, protestará, rugiendo, desde la muralla de Cádiz, el león español, esto es, el pueblo, dando aquel grito de independencia que hubo de retumbar en el sepulcro de los redentores humanos.

Encadenadas, pues, entre sus propios hierros la inteligencia y la voluntad, y esclavo el sentimiento, (que no podía manifestarse libremente ni en ideas ni en actos), hubimos de soltar los Españoles las riendas á la imaginación, que corrió por un campo donde reinaba más la naturaleza que la agricultura, y en que la misma fuerza del sol agostó bien pronto las flores; y de aquí la exaltación de la poesía lírica y de la épica, primero, y de la dramática después.

Pero en prisión la inteligencia, cerrada como es-

tuvo á casi todas las comunicaciones de la Europa culta, para que no invadiesen los umbrales nuestros los libros inficionados de la peste de la herejía protestante, y libérrima la imaginación, ¿qué había de hacer la reina poesía sino devorarse? Abrir en las sutilezas, alegorías y simbolismos del concepto, en las de la palabra y en las combinaciones acrósticas y pentacrósticas, métricas y rímicas, ancho cauce al raudal sonoro del idioma y de la fantasía. De aquí la revolución de Góngora, que tenía sus precursores, quizás más antiguos que Herrera y Díaz Tanco; la de aquellos que, como dice Menéndez y Pelayo, se extraviaron *por la superficie*, y la de los que, como Gracián y Quevedo, v. y gr., se perdieron *por lo profundo*.

La dinastía, que sucumbe, y la nación, que rueda de tan alto, tienen que asesinar fatalmente al numen indígena, extraviado por la exaltación de los sentimientos caballerescos de lealtad y fe; y no siéndole posible reflejarlos, porque ya no existen en realidad, vive la poesía, la dramática sobre todo (que fué la que los expresó con más viril esfuerzo), ya de la imitación extravagante de las propias exageraciones, ya de la calcomanía servil de las extrañas, ya (por oposición) de lo más prosáico y grosero que pudo recoger entre la inculta muchedumbre.



XXXVI

Enterrado D. Pedro Calderón, apenas si guardan algún rescoldo de sus cenizas los dramáticos Zamora y Cañizares. Después, ni la guerra de sucesión ni el carácter de Felipe V, antes tan *animoso* y después tan hipocondríaco, ni los consejos que le da Luis XIV, dignos de quien decía: *La Francia soy yo*; ni la lengua en que se explican el rey y su acompañamiento ni la educación francesa que le han dado, ni el teatro que ha visto, podían dar impulso á nuestra poesía escénica. El furor filarmónico apoderóse de la corte, como si la Música y el Canto fueran las artes más á propósito para remediar la melancolía del monarca, y Carlos Broschi, más conocido por el nombre de *Farinello*, proclamado por Riccoboni "el

mejor cantante y el músico más perfecto del mundo", fué el árbitro de los espectáculos escénicos; y la ópera y la zarzuela mataron al drama.

No dejó de progresar la escena materialmente, y si las exigencias filarmónicas de la corte motivaron la construcción del coliseo de los Caños del Peral, estimuló á la autoridad el ejemplo, y construyéronse otros dos en el sitio que ocupaban los antiguos *corrales* (1). Pero la preferencia—dice Bretón de los Herreros—que daban á lo lírico, ya entonces, las clases acomodadas, arruinaba á las pobres compañías españolas, á cuya protección pensó acudir el Gobierno con disponer que las representaciones italianas se verificasen de noche, á fin de que no perjudicaran á

(1) De 1704 data el primer *conato* de construcción del coliseo de los *Caños*, en donde había un lavadero. En él se hicieron óperas y después comedias italianas por la compañía que llamaban de los *Trufaldines*, descendientes de Mutio y de Ganasa, los que probablemente lo harían todo junto, esto es, cantar, bailar, declamar, dar saltos mortales, tocar instrumentos, engañar á la gente y llevarse los cuartos. En 1738 se construyó de nueva planta. Desde 1740 á 1745 se representaron en él comedias españolas; pero pronto volvieron á tomar posesión de aquellas tablas los músicos y los danzantes italianos. En 1777 se cerraron de Real Orden los teatros, y hasta diez años después no se abrió de nuevo el de la ópera.

El teatro de la Cruz se terminó en 1743, alterando en algo los planos de D. Felipe Jubarra, y el del Príncipe, dirigido por D. Juan Bautista Sacheti (de quien D. Ventura Rodríguez, notable arquitecto, era delineante), se acabó en 1745, entrenándose con la zarzuela *El rapto de Ganimedes*.

Sobre el teatro de los Caños léase la *Memoria histórico-artística* de dicho coliseo por D. Manuel Juan Diana. No la he visto.

(Moratín, *Discurso preliminar* á las comedias.—Bretón, *Opúsculo citado*).

las nuestras, que seguían tomando el sol á la española.

Mas la reconstrucción de los teatros "nada influyó en todo lo demás relativo á ellos: siguieron las cortinas y el gorro y la cerilla del apuntador, que vagaba por detrás de una parte á otra; siguió el alcalde de corte presidiendo el espectáculo, sentado en el proscenio, con un escribano y dos alguaciles detrás; siguió la miserable orquesta, que se componía de cinco violines y un contrabajo; siguió la salida de un músico viejo tocando la guitarra, cuando las partes de por medio debían cantar en la escena algunas coplas, llamadas *princesas* en lenguaje cómico. La propiedad de los trajes correspondía á todo lo demás: baste decir que Semíramis se presentaba al público peinada á la papillota, con arracadas, casaca de glasé, vuelos angelicales, paletina de nudos, escusalí, tontillo y zapatos de tacón; Julio César, con su corona de laurel, peluca de sacatrapos, sombrero de plumaje debajo del brazo izquierdo, gran chupa de tisú, casaca de terciopelo, medias á la virulé, su espadín de concha y su corbata guarnecida de encajes. Aristóteles (como eclesiástico) sacaba su vestido de abate, peluca redonda con solideo, casaca abotonada, alzacuello, medias moradas, hebillas de oro y bastón de muletilla" (1). Todo es cierto; mas no huelga decir que esta propiedad *clásica* (!) de los trajes vino de Francia; porque, con el

(1) Moratín *(Discurso citado).*

cambio de la dinastía, cambiamos la *trusa* por el casacón: ni debe dejar de repetirse lo que Hartzenbusch con aquella seguridad de quien lo sabe, nota al *Discurso preliminar* á las comedias del eminentísimo Celenio, es á saber: que en los demás teatros de la Europa culta, tan adelantados al español de entonces (ellos llegaban á la cumbre, cuando nosotros descendíamos) la Indumentaria, y la Arqueología en general, continuaban siendo deplorables *paracronismos*. De no serlo ¿á qué el escándalo de París, cuando Le Kain suprimió los sombreros de plumas de Julio Cesar, Edipo y Herodes, y Mlle. Clairón se presentó en las tablas heróicamente sin las chinelas de tacón altísimo, sin tontillo de descomunal circunferencia y sin los polvos del tocado plumífero, que eran los atavíos de griegas y romanas... de similor francés? (1).

De la escenografía y la *tramoya* ¿qué voy á decir? Muertos Heliche, Fontana y Cosmelot, volvemos á los tiempos en que aparecían los dioses á caballo en una viga sin cepillar, en que el sol era figurado por una docena de faroles de papel untado de aceite y con sus luces de sebo correspondientes, y en que eran remedados los truenos, sacudiendo una hoja de lata, para sustituir el antiguo costal de piedras removido, no sin que los demonios, si se los in-

(1) Hasta que el gran cómico Francisco José Talma no llevó á la escena los estudios que el pintor David hacía sobre el lienzo, siguieron usando los actores franceses trajes convencionales, que corrían parejas con el decorado.

vocaba, dejaran de subir tranquilamente por las escaleras de los escotillones del tablado (1). Continuaban siendo los bastidores, las bambalinas y los telones pintados, según las exigencias convencionales, patrimonio exclusivo de las *comedias de teatro* (!), y seguían las de *capa y espada y de costumbres* representándose con las cortinas de indiana ó de damasco antiguos. Y tal habilidad tenían que tener los cómicos para salir á escena, que los viejos recordaban con entusiasmo, allá por la niñez de Moratín el joven, *aquel* gallardo *romper de cortinas de Nicolás de la Calle.*

Nada pudieron hacer para oponerse á lo que, más que decadencia, parecía descomposición, las disposiciones dictadas en cuanto se renovaban las dudas de lo lícito ó ilícito de las comedias. Continuó, pues, legislándose acerca de las unidades orgánicas del arte histriónico y acerca de la policía y orden en coliseos y espectáculos, sin que estos remedios caseros pudieran levantar al agonizante. Cuando matrimonió Carlos II, apenas pudieron reunirse tres compañías en Madrid para festejar las reales bodas: treinta años antes, hubiérase logrado reunir cuarenta. De poco sirvieron, pues, la Real Cédula de 22 de septiembre de 1706, por la que se permitieron nada menos que ocho compañías (!), ni la Real providencia de 19 de igual mes de 1725, dictada contra los desórdenes del concurso, ni las famosas *Precaucio-*

(1) Sepúlveda; Mad. D'Aulnoy (*obrs. cits.*)

nes de seguridad de Don Fernando VI en 1753 (1). En todas se reproduce lo legislado anteriormente, prohibiéndose las compañías de la *legua* en diez leguas á la redonda de Madrid y disponiendo lo conveniente á la compostura en las funciones teatrales.

La falta de respeto y orden en un espectáculo de índole tan popular ya nos venía de abolengo; porque la misma disposición de los recintos al aire libre, las demostraciones espontáneas de la emoción causada en la muchedumbre por la obra, el poeta y el cómico; los pepinazos y silbidos que preparó la envidia y los vítores del entusiasmo (unos y otros espíritu de bandos movidos por tan diversos intereses, como los que impulsan á los hombres), mantenían abierta esta especie de válvula, que, con tan popular espansión, dejaba abierta el despotismo. Mientras el interés del arte constituyó el resorte de esta actividad, no inició retroceso alguno; mas cuando lo engendró el capricho, fué síntoma de corrupción; y así la reina Doña María Ana de Austria, queriendo ver reproducidas en el Buen Retiro las escenas de la *cazuela* del *corral*, hace que se introduzcan allí las *daifas del agarro* (2), y armen alborotos, procurando que sus escandalosas manifestaciones resulten verdaderas y efecto de la echadura de roedores y reptiles en la *cazuela* mujeril y en las plebe-

(1) V. las *Memorias* del Corregidor Armona; la *Colección* de entremeses de Benavente hecha por Rosell y los *Apéndices* curiosísimos del *Corral de la Pacheca*.

(2) Sepúlveda *(Obr. cit.)*

yas *gradas*, que manda construir y llenar en aquel regio coliseo.

Después, aquellos partidos leales de Ortiz y Olmedo el viejo, de Olmedo el mozo y Sebastián del Prado, y aquella predilección de ciertos histriones por los teatros de la Cruz ó del Príncipe, son precursores de lucha sin cuartel entre bandos irreconciliables, como los de *Chorizos* y *Polacos*, que llegan á organizarse y hasta llevar su distintivo (1).

(1) No Hugalde y Parra, primer actor en los teatros de la corte (1804), al cual refiere Sepúlveda *(obr. cit.)* el pasaje, sino Don Vicente García de la Huerta, de cuyo prólogo á su *Teatro Español* (1785) lo copió dicho cómico, fué quien, «callando por justas razones el origen, que no ignoraba, del nombre de *Polacos*, contó el lance que había dado lugar á la denominación de *Chorizos*, de este modo:—«Francisco Rubert, por otro nombre *Francho*, fué la causa del apellido de *Chorizos* que se dió en el año de 1742 á los individuos de la compañía de que era entonces autor Manuel Palomino, con motivo de ciertos chorizos que comía en un entremés; y habiéndose hallado una tarde sin ellos, hizo tales y tan graciosas exclamaciones contra el encargado de llevar los chorizos, que era el guardarropa de la compañía, y movió tanto la risa de los espectadores, que desde entontes se llamó de los *Chorizos*.»—Y con este nombre fueron conocidos los apasionados de las compañías del *Príncipe*, los cuales llevaban en el sombrero una cinta de color de oro.

Azul celeste era la que á los *Polacos* distinguía, partidarios ardorosos del teatro de la Cruz, y á los cuales dió nombre el famoso P. Polaco, trinitario descalzo, voceador infatigable, que preparaba entre sus parciales la silba y el estrépito contra cualquier obra que se estrenase en el teatro de los Chorizos, si no habían solicitado su aprobación, al mismo tiempo que sostenía con exagerados aplausos cuantos disparates representaba la compañía polaca, de quien era frenético panegirista (Moratín, *Discurso citado)*.

Los que frecuentaban el teatro de los Caños tomaron el nombre de *Panduros*; ignoro por qué; acaso porque estaba muy *duro* para el pueblo el *pan* filarmónico.

Estos bandos fueron déspotas de la opinión, y jefes como el P. Polaco acaudillaban á la mosquetería, entre la cual tuvieron fama de muy inteligentes en materia de comedias y de comediantes, y sobre sus opiniones alzaba el dios Éxito su trono. Como el desorden no estaba solamente en la oposición de parcialidades distintas, hubo caudillo como el P. Marco Ocaña, franciscano, "de buen ingenio, de pocas letras y de conducta no muy conforme con la austeridad de su profesión, el cual se presentaba, vestido de seglar, en el primer asiento de barandilla inmediato á las tablas, para llamar desde allí la atención del público con los chistes que dirigía á los actores, á quienes hacía reir, echaba grajea, y remedaba en los pasajes más patéticos. El concurso, de quien era bien conocido—dice Moratín—atendía embelesado á sus gestos y ademanes, y el patio cubierto de sombreros chambergos (que parecían una *testudo* romana) palmoteaba sus escurrilidades é indecencias." Mas no eran frailes todos los *cabecillas de mosqueteros y reventadores;* porque menestrales como Tusa, herrero de la calle de Alcalá y sucesor indigno de Maese Jerónimo Sánchez, era llevado casi todas las noches á la cárcel por alborotador: quizás no lo metían más temprano, porque las funciones teatrales desde 1768, esto es, desde el mismo año en que vió la luz Mayquez, comenzaron á celebrarse, puesto el sol.

Representábanse entre este desorden las estupendas extravagancias y monstruosos engendros de

Moncines, Lavianos y Arroyales, mengua de la poesía dramática y calumnia de la naturaleza. Como en el período caótico de formación, crece el número de poetas con la facilidad que hallan para dar gusto al populacho, y los cómicos Marcos de Castro, Vicente y Manuel Guerrero (este último, teólogo y canonista), los Iparraguirre, los Lobera y Mendieta con *La Mujer más penitente y espanto de caridad, la venerable hermana Mariana de Jesús, hija de la venerable orden tercera de penitencia de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Toledo*, y tantos otros, alimentan á la musa escénica. El sastre Salvo y Vela, vergüenza de la poesía y de la aguja de coser, con *El Mágico de Salerno Pedro Vayalarde, primera, segunda, tercera, cuarta y quinta parte,* hace gemir maromas y garruchas de contrapesos y tramoyas, entusiasmando á chiquillos, beatos y mujeres, entre los cuales adquiere reputación calderoniana; y los Valladares y Sotomayor con más de ciento cincuenta producciones, y el infeliz Comellas, con otras cien, inundan de disparates el teatro.

Memorar los *autos* de entonces, avergüenza. Escuchemos á Moratín:

"El ángel Gabriel anunciaba á la Virgen (papel que desempeñaba la célebre Mariquita Ladvenant) la encarnación del Verbo; y al responder, traducidas en buenos versos castellanos las palabras del Evangelio: *¿Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?* los apóstrofes hediondos del patio y las barandillas, dirigidos á la cómica (ya no se repre-

sentaban los autos en las calles), interrumpían el espectáculo con irreligiosa y sacrílega algazara, y hacían conocer á muchas madres cuán mal habían hecho en llevar consigo á sus hijas honestas. Una mujer, con la custodia en la mano, acompañada de los coros, cantaba en procesión el *Tantum ergo*"... "todos los sustantivos del diccionario eran interlocutores en aquellas fábulas. En una, salía San Pablo con su montante enseñando á esgrimir á la Magdalena; en otra, se decía que la Samaritana vive en la calle del Pozo, y que Jesucristo murió en la de las Tres Cruces; en otra se aconsejaba á San Agustín que se fuese al hospital de San Juan de Dios. Así estaba el teatro, cuando vino de Nápoles el señor don Carlos III, quien por un justísimo decreto puso fin á los indicados escándalos, prohibiendo la representación teatral de asuntos sagrados" (1).

Tales extravíos de la escena me parecen trasunto fidelísimo de aquella postración intelectual, no muy bien cubierta con los casacones cortesanos de terciopelo y de *glasé*. Y ¿qué cultura podía ser la nuestra, cuando, según dice Don Diego de Torres y Villarroel, catedrático de Matemáticas y de Astro-

---

(1) Por Real Cédula de 11 de junio de 1765. Tres años antes había comenzado la prensa las hostilidades contra los *autos* con *El Pensador* á la cabeza. Era justo, porque los que se representaban entonces eran el oprobio del arte. Lo peor es que ni Clavijo y Fajardo, fundador de tal publicación, ni Moratín el padre con sus *Desengaños al teatro español* se detuvieron aquí, sino que arremetieron contra los hermosos autos calderonianos, llegando á decir el árcade Flumisbo que no debían tolerarse en una nación ilustrada y católica. (Moratín. *Discurso citado*).

nomía en Salamanca, las figuras geométricas eran miradas en su tiempo como cosa de brujería, y "en cada círculo se les antojaba una caldera donde hervían á borbollones los pactos y comercios con el demonio? Enseñábanse en las aulas sutilezas y vaciedades; los oradores sagrados no predicaban un sermón sin bufonadas, paradojas y sofisterías, confundiendo, para buscar efecto en el auditorio, lo más divino con lo más indecente; y no se gastaba en los tribunales otra lógica ni otro gusto (1).

Pero hallan, á la postre, la ciencia un Feijóo, la literatura un Luzán y el teatro español un Moratín, espíritu no tan *opuesto al genio* como afirma el muy notable crítico de Barcelona Don J. Ixart (2). Y mientras combate el preclaro benedictino la ignorancia y la superstición, arremete el preceptista y sabio aragonés contra la anarquía literaria, y el crítico insigne y gran dramático madrileño ajusticia en su Don Hermógenes, autor de *El Gran Cerco de Viena*, al género aquel espurio y plebeyo de los dramas al uso, "Diocleciano del sentido común", como Bretón le dice, con tantos sitios y combates, naufragios y deshonras, "Lucrecias y Tarquinos, Rusias y Suecias y hambres numantinas y calagurritanas.

Sin este hombre, sin Moratín, la revolución de los *reformadores*, contra la cual lucharon durante

(1) Moratín *(Obr. cit.)*—¡Buena cuenta dió de los predicadores el Fray Gerundio de Campazas, del R. P. Isla!

(2) *El arte escénico en España.* Advierto á los lectores que *Inarco Celenio* era *gatito* de Madrid.

todo el siglo XVIII los *tradicionalistas* (como lucharon los preceptos clásicos del arte y el ingenio nativo, el prosaismo y la ampulosidad), no hubiera sido, de seguro, tan española.

La contienda, como la de aquellos del *uso nuevo* y del *uso antiguo*, se libró sólo en el palenque literario; dándose las batallas decisivas únicamente en el campo del poema escénico. Digo esto, porque hasta los tiempos de Moratín (Don Nicolás) no parece que se representó la tragedia de las tres *unidades*, á lo menos en los teatros públicos de la corte; y, si se imprimieron desde el *Cinna*, traducción del Marqués de San Juan hecha al comenzar el siglo, hasta la *Virginia* y el *Ataulfo* de Montiano y Luyando, originales, nadie las vió en escena. Comedias y tragedias se representaron en los Sitios Reales en tiempo del Conde de Aranda, y dice Moratín que de un modo excelente, con cierta propiedad en trajes y decoraciones y sin los vicios que en la declamación afeaban á los actores de Madrid y de las provincias. Ignoro de dónde serían tales cómicos, y me cuesta creer en otras excelencias de interpretación, que las que hubieron de ser debidas al mérito escenográfico de los hermanos Velázquez.

De todas suertes, no se representaron nuestras tragedias originales de gusto *clásico*... francés, hasta que Vicente Merino el *Abogado* y Maria Ignacia Ibañez (por cierto, muy modesta) no hicieron en el Príncipe la *Hormesinda* de Don Nicolás Fernández de Moratín, y luego el *Sancho García* de Cadalso,

á la cual habrá pocos actores que logren hacer soportable, por estar versificada en dísticos endecasílabos. Y ni antes ni después lucharon los cómicos por escuela alguna de Declamación... porque no las había. Al revés, seguían abandonando su ingenio nativo á la corriente de las exigencias del público, sin que la ignorancia les permitiera combatir contra la corrupción del gusto, prefiriendo, así, á las que decían *comedias arregladas*, los selváticos y desaforados engendros de Valladares y Moncines; y, de verse entre los garfios endecasílabos del género trágico, solían aconsejar al autor, para realce de su obra y consuelo de los intérpretes, que pusiese donde le petara su *par de graciosos* (1).

¡Qué pudo ser entonces la Declamación!

---

(1) Así se lo encajó al autor de *Hormesinda* el barba de la compañía de Juan Ponce; un tal Espejo. *(Vida de D. N. F. de Moratín.—Obras).*



XXXVII

¿Qué pudo ser el arte de Arias de Peñafiel, de los Morales, de las *Amarilis*, de los Prados y de las Bezón, sino selvática licencia?

¿Qué se hizo de aquel estilo de declamación opulento, nacional y músico?

Ya no le sostienen el interés de los asuntos ni las alas del arrebato lírico ni el efectismo de las situaciones ni los discreteos del diálogo ni la fuerza cómica del chiste ni la robustez de la versificación ni las marañas del enredo ni la curiosidad del imprevisto desenlace ni la emoción de la catástrofe terrible. Y como en la arena literaria convirtiéronse lo grande en monstruoso, lo trágico en horrendo, lo dramático en teatral, lo original en extravagante, lo

exornado en churrigueresco, el chiste en bufonada y el retrato en caricatura, así en el campo de la escena práctica hubieron de ser la entonación vocinglería, hinchado lo robusto, lo vivo del gesto y de la acción manoteador y visajero, payaso el actor cómico, y el desenfado desvergüenza: trocaríase en licencia torpe la familiaridad con la mosquetería, capitaneada como fué por cínicos frailes y por menestrales estúpidos; y en cuanto al adorno cosmético y á la propiedad indumentaria, nada tendrían que envidiar á las barbas de chivo ó á las pelucas blancas, chupas y casacones á la francesa.

Mas este libertinaje artístico no procedía de los *gabachos*, los cuales vinieron saludándonos muy cortesanamente; y no para arreglarlo, así Dios no me salve.

Ni es de ayer la influencia francesa en nuestros gustos, modas y *novedades* literarias. Sábese que Don Alfonso VI estuvo muy encariñado con todo lo francés, y que, por haber introducido la letra galicana en la liturgia (después de un cisma que duró trece años), díjose aquello de *Allá van leyes do quieren reyes*. ¡Tan tenaz y tan afrancesado resultó en aquella ocasión monarca tan excelso! (1). Y nadie ignora el poderoso influjo ejercido no sólo en España sino en toda la cristiandad por los monjes del Císter y los de Cluny (2).

(1) Muchísimos disgustos costó á los Españoles el dichoso misal de los *gabachos*.

(2) Como que benitos y bernardos se colocaron bonitamente en

Ni quisiera yo andarme en contemplaciones en asuntos de españolismo; pero como no hay para el pensamiento murallas de la China, ¿por qué empeñarse en negar influencias extrañas, cuando ellas no destruyen el estro nacional, y de las que puede decirse lo que se dice de la tan decantada cuestión entre la originalidad y el plagio?

Pero, aun conviniendo en que el pseudo-clasicismo estirado y convencional de los *alejandrinos* de allende el Pirineo, y el *insoportable formalismo* (que dice el gran Menéndez) de las doctrinas de Boileau no viniesen á corromper nuestro teatro (pues nada era peor que el desenfreno y la anarquía indígenas), creo que sin sombrero de tres candiles ni pelucón ensortijado ni medias *á la virulé* y, en una palabra, sin Boileau, hubiesen venido Ayala, García de la Huerta, Don Ramón de la Cruz, Jovellanos, Moratín el joven, Dionisio Solís, Quintana y otros, que lo mismo simbolizan la protesta contra el absurdo libertinaje de los nuestros que contra el almidón del dómine gabacho. Con la poética de Luzán, que en aquellos tiempos (1737) es una revolución, sofocada, creo yo, durante cuarenta años por las casacas acabaditas de llegar de la corte francesa; con doctrinas tan sabias, (atendiendo á la época) y que olían más á clasicismo italiano de buena ley que á moda parisiense, maldita la falta que nos hacían Montianos ni Arroyales ni todas aquellas tragedias

alguno que otro rinconcito de nuestra tierra, para atrapar con disimulo todos los báculos y mitras que encontraron á mano.

endecasílabas y heladas. Con tanto estorbo de dijes y de blondas, de pelucas enormes y de zancos de verso *alejandrino*, no se andaba por los escenarios españoles tan bizarramente ni con tanto desembarazo como cuando Lope y Tirso vistieron de redondilla y de romance. Opino que pelucas y casacones borbónicos retardaron en media centuria la regeneración del drama; y sin ellos hubieran sido Huerta calderonista, y Moratín, el joyerito, primogénito del gloriosísimo corcovado.

Poderoso esfuerzo individual se hacía indispensable para sujetar la indisciplina de los cómicos al uso; y aquí también opino que el estro español pudo brotar de nuestra huerta, como fruto sabroso de planta exhuberante, sin necesidad de que los *alejandrinos* vinieran á enseñarnos aquello de *pisar las tablas y de cortar el verso,* que aun anda en boca de gente muy sabihonda en las cosas del arte de la expresión escénica.

La manera de declamar de nuestros vecinos, entonces falsa y altisonante por demás, hubo de ser una especie de sermoneo soporífero; y no habría mucha diferencia entre las entonaciones y las pelucas, entre el movimiento y el almidón de los encajes; todo el arte del cómico respondería, de seguro, á tal indumentaria, ya por tradiciones empíricas, ya por lo acompasado de los versos franceses (aludo á los de la tragedia), muy á propósito para convertir la recitación en martilleo y la mímica en un *compás de doce por ocho*, ya por el influjo indiscutible que

sobre los actores ejercen los poetas, muy dados en todas ocasiones á que sus intérpretes hagan resaltar las bellezas de detalle, las sutilezas del idioma y el sonsonete de los versos, á veces con desdoro de la *situación* y del carácter.

No tengo noticias de que tal empirismo fuese doctrinado para formar escuela, porque hablar de escuelas en Declamación está á dos pasos de la tontería. Pero tuvieron los Franceses el prurito de doctrinarlo todo y el de imponer la ley de sus novedades (que para nosotros no son en literatura más que vejeces); y como lo anterior fué, después, corregido y aumentado para constituir el doctrinarismo de Goëthe en sus famosas *Reglas para actores*, nada de extraño tiene que el Júpiter de Weimar se inspirase, no sólo en la Dramaturgia de Lessing, sino en la de los actores franceses, que, antes que los sajones y que los cómicos de Viena, trajeron á la Declamación todas aquellas cosas (1). Y refiérome especialmente á la de la tragedia; pues la comedia, gracias al portentoso ingenio de Moliere, cuyo influjo en el

(1) Los *alejandrinos*, como yo les digo, llegaron al arte en que me ocupo, con anterioridad á los *terceceros*. Setenta años antes de haber nacido Eckhof, que puede considerarse como el fundador de la declamación alemana, habia comenzado Miguel Boyron (más conocido por Barón) la reforma de la francesa, á la cual dió el primer impulso hacia el *naturalismo*. De las representaciones de Eckhof se dice que dedujo Lessing las reglas de su *Dramaturgia*. (*Nuestro Siglo*.—Leixner, traducción de Menéndez y Pelayo): y esto prueba que el tan decantado *naturalismo* del actor vienés hubo de ser muy convencional, oliendo á *clasicismo* de ultratumba, si nó en la entonación y en el movimiento, flores de un dia, por lo menos en las actitudes, fijadas por milagro de la estatuaria. Nada

arte escénico fué soberano, se declamaba con más naturalidad, según parece requerirlo el género, aparte de algunos estorbos que al paso del verdadero realismo colocaba la práctica constante de ciertas reglas de prosodia, que, á la verdad, ignoro. Acaso ellas hayan dado origen al defecto de muchos actores de la república vecina, contemporáneos nuestros, bautizado por el cáustico don Juan Valera con el nombre de *subrrayado*, más insufrible que el hipo de las *damas matronas*, el lloriqueo de las *damitas jóvenes*, la sepulcral entonación de los *barbas*, los gritos de los *galanes* y las *morcillas* de los *graciosos* de nuestro teatro. En cambio, parece que la mímica llegó á ser admirable en la comedia francesa, merced al modelo de refinada, ceremoni*osa* y empalag*osa* galantería en que los parisienses no han tenido ¡gracias á Dios! imitadores ni rivales.

Declamábase, pues, en Francia la tragedia con estilo distinto que la comedia; y si á la enseñanza de esta distinción se hubiese limitado la manera de allende, nada perdiera el arte de Mariquita Ladvenant, de la Xibaja y de los Castros. Mas como la comedia era capullo de nuestro rosal y hasta rosa de nuestro tallo, podíamos conocer el hurto, y era mejor entrar aquí con la tragedia, la cual, si en mucho de lo bueno también era española, venía muy com-

---

dice todo esto contra el mérito indiscutible del actor alemán, que hubo de cumplir su misión, la cual consistió en poner cabeza y orden á la anarquía escénica de los *cerveceros*.

puesta y emperifollada *á la boileau,* y ni Calderón ni Lope que la conocieran.

Como la comedia española del siglo de oro no se diferencia del drama ni de la tragedia nacionales sino en la catástrofe ó en el casamiento, declamábase del mismo modo *Casa con dos puertas* que *El Médico de su honra*, v. y gr., existiendo la verdadera diferencia de tonos y de movimientos, entre el estilo de la *criada* y del *gracioso* (contraste singular y paródico de los afectos y caracteres de sus amos), y el estilo de los que representaban papeles de *damas*, *barbas y galanes*.

Pero llega el furor filarmónico con las óperas, con Felipe V y con los casacones, todo junto, dando con ello vida á la *zarzuela*, la cual, de no ser así, hubiera muerto en los pañales (1), y llega también la dichosa declamación de la tragedia *clásica* (2), intentando reglamentar á disciplinazos la independencia selvática de nuestros comediantes. Establécese, entonces, la distinción entre el estilo en que habían de declamarse los dramas españoles (comedias y tragi-comedias) y el en que había de ser interpretada la tragedia, la cual, de *alejandrina*, se convirtió en *endecasílaba* (3), y ya los cómicos llevan el compás de su recitación, insoportablemente sermonaria, con gestos, actitudes, *maneras y desplantes*. Enton-

---

(1) Y fuera yo contento, porque la zarzuela hacia aquí la misma falta que los perros en misa.

(2) ¡Á cualquier cosa le llaman *clásico!*

(3) Diferencia = o.

ces empieza de veras lo de ***pisar las tablas y cortar el verso***, lo de no llevar las manos á mayor altura que la frente y lo de no perder la entonación acompasada y campanuda, reglamentando las ***transiciones***, las cuales no se habían de hacer sino donde estuviera previsto, por más de que, al buscar el ***efecto***, se calumniase á la naturaleza. Pero esto no sucede, mientras no se deciden los cómicos á representar la tragedia, dejando el ***estilo antiguo***, cada día más plañidero y más artificioso, con más canturía en el ***tono*** y más *ortografía* en la *acción;* copia, en mayor tamaño, de los extravíos del arte de los Ortiz y de los Peñafiel, cuyas tradiciones se habían olvidado ya.

No se libraron completamente de unos y otros defectos los pocos artistas que en el siglo XVIII pudieron conquistar merecido renombre. De no ser así, los rechazara el público, como á reformadores no dotados del ingenio revolucionario y vencedor, que tenía el pasamanero de Cartagena. Pero los más famosos tuvieron, sin duda, y en grado superlativo, las cualidades más eximias del actor español: la ***sensibilidad*** y la ***gracia***, con todas las consecuencias del *sujetivismo*, cada vez más independiente del influjo dominador de la obra del poeta dramático. De aquí el cimiento de su fama, y que, olvidados en alguna ocasión de las reglas empíricas, acertasen á sentir los latidos de la verdad en las *situaciones* y en los sentimientos, ya que no del todo en el ***carácter***.

Merced á estas hermosas dotes, dos tablas hubo en aquel naufragio del arte de la expresión escénica,

imitación artística del hombre: las que arrojaron el *gracioso* y la *dama*. ¿Quiénes sino el actor cómico y la mujer salvaron á nado la *gracia* y la *sensibilidad*?

Tres notabilísimas actrices honran la escena del pasado siglo: Petronila Xibaja, en el primer tercio; María Ladvenant, en el segundo; y, en el último, Rita Luna, que alcanzó la centuria presente (1).

Nada nuevo, en verdad, trajeron al arte; pero harta gloria suya es haber mantenido templadas las cuerdas más vibrantes del arpa nacional, cuyas notas son del poeta y cuyos acentos son del cómico. Las tres fueron, sobre todo, muy españolas.

Petronila Jibaja, la *Portuguesa* (como le dijeron, porque adquirió en Lisboa muchos lauros—1700-1730), hubo de conocer al insigne Damián de Castro, el cual, así como conservó la ejecutoria de nobleza, conservó también la tradición cómica del famoso D. Pedro *Alcaparrilla*, su preclaro ascendiente; conoció también á Zamora y á Cañizares, y aun llegarían á ella los ecos de la musa calderoniana. Petronila era hermosa; pero ¿se hubiera enamorado de sus dotes artísticas, al par que de su gallardía, el satírico

---

(1) Grandes deficiencias ha de hallar el vivo lector en mi libraco, á partir de este instante; y si dejo para otra vez completar el estudio, es porque no escribo historia de la Declamación (ni acaso es posible) sino sólo un bosquejo histórico-crítico. Limítome, pues, á la *materia* del arte. Del *sujeto* del arte (el cómico y las unidades orgánicas que forma) se puede escribir otro volumen; y en cuanto al puente tendido entre el *sujeto* y el *objeto* (imitación bella del hombre en el poema escénico representado), no es cosa distinta de la preceptiva del *arte del actor*, que, en realidad, nadie ha escrito aún.

Herbás, si sus méritos de actriz no hubieran movido su alma? La sentida carta que dirigió á la cómica, cuando acababa de salir ésta, por ventura, de dolencia gravísima, no dejan dudar del respetuoso amor y de la admiración íntima, que por ella sintió el famoso *Jorge Pitillas*, en cuyo corazón parece que influyeron los méritos de la comedianta más que su hermosura.

Mariquita, como llamaba el público, por cariño, á la bella María Ladvenant y Quirante, fué un relámpago (1), y, á su muerte, universalmente llorada, díjose que quedó poco menos que huérfano el teatro español. Apenas cifraba en los veinte años, cuando le concedió el Ayuntamiento de la Villa y Corte la *autoría*; pero bien pronto envidias y rencores la obligaron á retirarse, quedando sólo con el partido de *primera dama*, que no pudo disputarle ninguna. Mariquita era una de esas almas, que sufren una herida de muerte en cada rozamiento de la realidad; y su carácter bondadoso y franco, pero independiente; su virtud, insultada por los histriones, y el trabajo excesivo, que, por amor al arte y al público, venía resistiendo, llamaron á la *tísis*, para que le abriera el sepulcro en los umbrales de la vida. Efecto de su exquisita sensibilidad, representaba nuestro drama trágico con colores vivísimos y entonación violenta y arrebatadora, no siendo extraño que á su mortal dolencia contribuyesen aquellos

(1) Nació en 22 de julio de 1742 y murió en 1.º de abril de 1767 á los 24 años, 8 meses y 9 días.

largos *parlamentos* de Calderón, capaces de fatigar á pulmones de toro. No le escatima las alabanzas el italiano Pedro Nápoli Signorelli, autor de una *Historia de los teatros*, el cual, tratando de la comedia *El desdén con el desdén*, dice que Mariquita era digna de colocarse entre las actrices de más talento antiguas y modernas. Fué asombro de su tiempo, y hay quien dice (1) que representó tan admirablemente los rasgos heroicos de Doña María de Molina (de *La Prudencia en la mujer*, de Tirso) como el amor incestuoso de Fedra. Caso raro este último, porque nuestros artistas mostraban tal aversión á las tragedias *arregladas* y al *estilo francés*, como decían ellos, que fué menester toda la influencia del Conde de Aranda, para que se decidiesen á representar 1770) la *Hormesinda* de Moratín. No contribuyó poco á ello la modesta y hermosa *Filis* de *Dalmiro*, esto es, la María Ignacia, que tan dignamente correspondía al amor del coronel poeta Cadahalso, á quien unían con el autor lazos fraternales.

Tan española como la Mariquita fué Rita Luna, hermoso tipo de nuestra *dama* nacional. Desdeñó la tragedia *clásica*, en la que habían conquistado laureles María de la Bermeja y la famosísima *Tirana* (María del Rosario Fernández), tan alabada por el inglés Cúmberland, y á la cual dejó en segunda fila, desde que interpretó magistralmente (1790) á

(1) Artículo publicado en *El Heraldo* de Madrid hace pocos años. *(María Ladvenant.—Apuntes para la historia del teatro)*. Firmábalo Ch. Box-Thorn.

los veinte años de edad (1) *Celos no ofenden al sol*, en el Príncipe: continuó en el Teatro de la Cruz, obteniendo cada noche un triunfo en *El desdén con el desdén*, sello de su gloriosísimo renombre, y mereció los elogios de Don Antonio Sabiñón, buen juez en el arte escénico y muy partidario de Mayquez, de quien la Rita Luna fué rival. No era hermosa; pero sus ojos parleros y expresivos, aquella voz que partía el alma á los oyentes, cuando expresaba dolores profundos, y aquella sensibilidad alimentada por una fervorosa devoción al arte, la hacían parecer en el escenario radiante de hermosura. Poco hizo el estudio para perfeccionar las dotes que Rita debió á la madre Naturaleza, y así estuvieron deslucidas por imperfecciones que dificilmente se soportan, á no ser á los artistas en quienes, como en Rita, se hallan compensadas con singularísimos primores, según ha dicho, al hablar de ella, un gran orador en un interesante libro (2). Por cierto, que le nota, entre otras faltas, la de no empaparse mucho en la índole de los caracteres, por ser corta en conocimientos literarios, si bien su intuición (dice) se los hacía comprender, á veces, de tal modo, que era imposible expresarlos más profunda y admirablemente (3).

---

(1) Nació en Málaga en 28 de abril de 1770, y falleció en Madrid á 6 de marzo de 1818. En 1806 renunció á la escena.

(2) Alcalá Galiano (*Recuerdos de un anciano*, pág. 70 y siguientes).

(3) «En muchas ocasiones, oyéndola (decía Sabiñón á Galiano, hablándole de Rita), me ha ocurrido decir en voz baja ó en mis adentros, viéndola equivocar la índole del personaje ó situación que representaba: *no es eso, no es eso;* pero lo decía llorando.» Tal juicio—dice el autor de

Así en el drama de Kotzebue *Misantropía y arrepentimiento,* que tanto se aplaudía entonces, al descubrir quién era, su culpa producía efecto indescriptible, y sus gemidos y sollozos y aquel llanto en la voz, hacían asomar las lágrimas á los ojos del oyente más frío. En la Diana de *El perro del hortelano*, de Lope, llevábase los sentidos ó los corazones, y acaso no ha tenido nunca mejor intérprete la famosa comedia de Moreto, ya citada, y de la cual había sido tan feliz interpretadora la Mariquita Ladvenant.

Otra falta intolerable (que lo es de ella, tanto como de su tiempo) notóle Don Antonio Alcalá Galiano: la de estar de contínuo volviéndose, como si, de lo que decía, la mitad fuese para el actor con quien hablaba, y la otra mitad dirigida á los espectadores (1). Y es que hasta la venida de Mayquez no empieza á suprimirse el auditorio, y Rita se había retirado ya de la escena, cuando su rival pudo conseguir laureles perdurables. Fué Rita, en suma, grande actriz, y poseyó en grado eminente las cualidades más excelsas de la *dama* española (2).

---

los *Recuerdos*, lo es muy atinado de las faltas de Rita Luna y del singular poder que ejercia sobre el auditorio. (Alcalá Galiano, *obr. cit.*)

(1) Y gracias que era la mitad; porque hoy, después de un siglo y á pesar de Mayquez y de Romea, hay muchos actores que se lo cuentan todo al público.

(2) Entre la Jibaja y Rita Luna hubo distinguidas actrices en la comedia; pero no tuvieron su importancia ni la de María Ladvenant. Algo antes que á la *Portuguesa* (si bien llegaron á su tiempo), aplaudió Madrid á Eufrasia María de la Reina y á Maria de Navas.

Historia singular tienen las dos. Eufrasia huyó de Sevilla, dejando á

A pesar de su predilección por el *estilo francés* (al que, por fin, abrieron la puerta nuestros comediantes), no olvidaron las trágicas de entonces que tenían alma de temple nacional. Sólo así se comprende que la *Tirana* llegase á impresionar á los espectadores de tal modo, que, cierta vez, hubo de correrse el telón sin acabar la tragedia que representaba: Signorelli, que asistía en aquella función, así lo dice. ¿Hubiera causado efectos tales la declamación artificiosa y exótica, si la sensibilidad no fuese la eterna musa de nuestras actrices? El historiador de los teatros calificó á la *Tirana* de eminente, cuyo talento trágico dejó admirado á Cúmberland, tan maestro en su arte. La *Bermeja* y Josefa Carreras no resisten la comparación con María del Rosario Fernández.

---

su esposo, y, alistándose en cierta compañía de cómicos que iban á Portugal, escribió desde allí á un conocido suyo para que le hiciese la merced de *enviudarla.* Como lo supiese Vicente de Olmedo, marido de la Bezón, advirtiólo al de Eufrasia, el cual ocultóse de manera, que pasó por muerto. Contrajo ella matrimonio con Cárlos de Salazar y, después, con el insigne Damián de Castro, y vivía tranquila con su tercer marido y gustando mucho en Madrid (hacia 1695), cuando *resucitó* el primero, que viendo una comedia de Lope, conoció á su mujer. Y la emoción de ésta fué tal y su terror tan grande, que ella misma se delató á la Inquisición la cual, al fin, la dió por libre.

«Actriz *protea*»—le dice Pellicer á la Navas. «Se casó,—añade— se divorció, se volvió á casar y á divorciar. Dama en las tablas unas veces, galán otras, ya comedianta, ya carlista, ya filipense, ya viuda, ya con propósitos de religiosa, ya vuelta á las tablas, en cuyo ejercicio murió,» en 5 de marzo de 1721. Fué dama de la compañía de José del Prado.

Después se distinguieron María Antonia de Castro, Frazca de Castro y Polonia Rochel, que llegó hasta los tiempos del autor de *El sí de las niñas*, en alguna de cuyas obras tomó parte.

Su reinado duró, hasta que, siendo ésta la primera dama (1792-1793) de la compañía de Manuel Martínez en el Príncipe, quedó rezagada por la *sobresaliente*, que, como se ha dicho, tenía veinte primaveras: bien es verdad que la liza de su vencimiento no fué el género trágico, en el cual alzó la *Tirana* su trono. En dicha compañía, por cierto, habíase ajustado de sexto ó séptimo *galán* á Isidoro Mayquez, de quien Rita Luna y sus compañeros se burlaban ya de lo lindo, llamándole *galán de invierno*, *voz de cántaro* y *agua de nieve*.

Preciso es confesar que, entre los actores, no hubo quien pudiera hacer digna pareja con las actrices mencionadas. Aplausos lograron y parciales tuvieron Nicolás de la Calle, Manuel Martínez, Manuel Torres, Antonio Robles, Antonio Pinto, Eusebio Ribera y otros, entre los cuales descolló Vicente Merino el *Abogado*, excelente actor en lo amatorio, según dicen, y á cuyo bello modo de *decir* se unía una voz sonora y agradable. Ninguno dejó fama de trágico; pero las exigencias de la profesión los obligaron á representar la tragedia en *estilo francés*. ¡Con cuánto gozo volverían, á cada paso, al estilo español y á nuestra comedia, de la que indudablemente gustaba más el pueblo; y qué de reglas empíricas y extravagantes, para distinguir ambos estilos; y qué cúmulo de imperfecciones y desaciertos en los cómicos ignorantes (éranlo casi todos), los cuales seguían confundiendo el *arte* con el *ejercicio!*

He aquí otra fase de la *oposición*, carácter del

período que vamos recorriendo: la del estilo trágico frente al que seguía aplicándose á las comedias españolas.

A la declamación del sainete no se la consideró digna de la lucha; dábanle muy poca importancia los *galanes* directores de escena, y así dejaban á los *graciosos* que se las entendiesen con el público. Mas libres éstos de las preocupaciones del *estilo francés* y del *antiguo* que los actores dedicados á lo serio; ¿dónde acudir, al representar figuras populares sino á la realidad, hasta para buscar *efectos* (voz del *ejercicio)* y aun en los extravíos de la caricatura? Lo fué de nuestro gran teatro la comedia de *figurón*, que concedió el triunfo al *barba cómico*, al *vejete*, relegado hasta entonces á segundo término; y de aquí, la importancia del ilustre Damián de Castro, el cual no necesitó alejarse de la gran fuente de belleza para hacer vivir á las caricaturas de Cañizares.

Otros que, como Espejo, v. y gr. lograron fama en los sainetes de Don Ramón de la Cruz, y en quienes éste hubo de ejercer influencia, preparan al *gracioso* y á la *graciosa* para la declamación de dificilísima sencillez, que exigen las comedias de Moratín. En cuanto á *damas* y *galanes*, modifican su estilo á la llegada de las producciones de tan alto ingenio, (no contando con la intuición, la viveza y la exquisita sensibilidad de nuestros comediantes) estas tres causas: el influjo del autor y el de su misma obra, siempre dominadores; la indumentaria exigida por unos personajes arrancados á la misma naturaleza,

y el paso, ya seguro, de la prosa sobre el escenario, y la cual, si bien conservó algún tiempo dejos del *tonillo*, ya no entonaba extravagantes canturías.

Así se iba poco á poco divisando el camino por donde tenía que venir la reforma con bandera revolucionaria; y, por esto, *graciosos* como Mariano Querol, *damas* como Juana García y actores como Pinto, Martínez, Torres, y algún otro, cuando representan las obras del clarísimo joyero matritense, pueden ser considerados precursores del insigne reformador, el cual no viene á la vida de su arte hasta que dos lustros después regala aquel artífice á Talía su primera joya. El mismo Don Manuel García Parra, que llegó á ser modelo de aquel sistema *lírico y escribiente* (merced al cual la mímica y la recitación andaban por los aires), se manifestó en el Don Eleuterio de *El Café* muy excelente cómico. No se podía esperar menos de hombre tan ilustrado, de la dirección y los consejos de Moratín, y del influjo del carácter, de la indumentaria y de la prosa. Tuvo, pues, la reforma sus antecedentes, á lo menos en la comedia de costumbres: no en la tragedia clásica y el drama nacional, en los cuales Isidoro el cordonero no reformó sino fundó el *arte del cómico*, el arte de imitar al hombre completa y realmente, según él es en estos dos mundos: el drama y la realidad.

Y ocurrió, á fines del período, la llegada del *sentimentalismo gálico-cervecero,* el de la *comedia llorona* y el drama patético, y comedia llorona y el drama patético, y comenzaron á caer sobre los escena-

rios chaparrones de lágrimas. Es claro que los cómicos, á excepción de alguna que otra *dama*, lloraban de burlas; pero el auditorio lloró de veras todas las noches con *Misantropía y arrepentimiento* y cosas así. Todo hubiera sido como *El Delincuente honrado* del sabio astur, gloria del foro, y ganaran algo los cómicos en su arte; pero no todo lo que vino fué inspirado en *El Hijo natural* de Diderot. Cierto que las ideas estéticas de éste acerca del *arte del cómico* no podían ser más contrarias á la buena representación de su drama, puesto que ha sido en ellas el padre de Mr. Coquelín. No importa, porque nuestros actores las ignoraban, y algunos de ellos hubiesen representado á lágrima viva, sintiendo de verdad.

El drama llorón que hacía el gasto no era bueno y éste fué el mal; artistas como Rita Luna se salvaron en la tabla de su arrogante numen; pero los demás, *los del montón* (frase del *ejercicio)* empezaron á sacar el pañuelo en la escena primera, y á llevarle de un ojo al otro, y después á la boca, sin perder el compás del sollozo, del hipo y del *rengloneo*, los cuales marcaron la *ortografía* de la entonación, viciada ya por el *tonillo*. Los *galanes* empezaron á lloriquear como los chicos de la escuela; los *barbas*, á dar unos berridos que partían el corazón; las *damitas*, á salir con ojeras de corcho quemado y el pañuelito con unto de cebolla; las *primeras damas*, de luto, llorando desconsoladamente por lo que tenía que ocurrir en las escenas últimas, y todos poniendo unas caras que daban lástima, mientras á las in-

felices mujeres de la *cazuela* se les ponían los ojos lo mismo que tomates. Tales fueron los estragos de este sistema, que, medio siglo después de Rita, no se habían concluido aún las *damas lloronas*.

La declamación del drama y de la tragedia ya no tenía nada de verdadero ni de nacional.

En cuanto al arte, como interpretación no ya de cada personaje, sino de todo el poema dramático, apenas existía. Algo hubo de cuidarse la dirección de escena, cuando la reforma del Marqués de Grimaldi y del Conde de Aranda; pero refiriéndonos al conjunto, gracias que cuidaran los directores de que todo el mundo se supiera el papel, se oyese poco al apuntador, y saliese cada cual á tono y á tiempo, entrándose cuando era debido. Pero el movimiento y la entonación propios en el diálogo, las posiciones de las figuras, todo era rutinario y convencional: las *damas* habían de estar en medio como Miércoles, nadie volvía la espalda ni el costado al público, y, en habiendo algunos personajes en escena, no formaban grupos distintos, sino la *media luna*, con los cuernos hacia el auditorio tocando en los *cubillos* (1). Cien años hace de esto, y aun se colocan muchos cómicos en arco semejante.

Pero ¡qué! ¿se representará con este funestísimo sistema *gabacho*, mil veces más insoportable que la selvatiquez de nuestros cómicos ignorantones, la *Raquel* de Huerta, la *Roma libre* de Saviñón, la *Ca-*

(1) Dos *aposentos* uno á cada lado del proscenio.

mila y las refundiciones de Solís y el *Oscar* y el *Otelo*, bien ó mal arreglado, pero, al fin, creación terriblemente hermosa del *bárbaro sublime?* Y ¿cómo se declamará el drama patético de Jovellanos y el *Pelayo* del gran Quintana? ¿Quién conseguirá que no vista Semíramis de tontillo y que bajo el puñal de Marco Bruto no caiga Cesar tan perfumado y peripuesto con chupa bordada y espadín de concha?

Entre la declamación semi-fúnebre de la tragedia, el estilo de la expresión extravagante, que simbolizó en la comedia antigua el actor erudito Hugalde y Parra, y el modelo palpitante de la naturaleza, mediaba un abismo.

¿Quién echará el puente?

Ninguno sino el *genio*.

Y el *genio*, que en Inglaterra se llamó Garrik, en Alemania Iffland (dentro de su esfera) y en Francia Talma, fué entre nosotros Mayquez.



XXXVIII

Bretón lo dice: Mayquez es el Hernán Cortés de la escena española. Verdad; porque el gran Isidoro, al partir para Francia, silbado unas veces, y otras recibido con indiferencia por un público que no le comprendía, barrenó sus naves como Hernando, vendió su equipaje de oropeles y percalinas, y, con la miserable cantidad que produjo la venta y con alguna limosna que, decidido á conquistar su nuevo mundo, se atrevió á pedir (y á la que contribuyó su propia mujer Antonia Prado), emprendió la marcha, y arrostró los peligros del camino y de la miseria, con más esperanzas de morir, ignorado, lejos de su patria, sin pan y sin los triunfos que soñó, que no de volver con la seguridad de la victoria.

Pero siendo Cortés en la conquista, también á Colón se asemeja el tejedor cartagenero; porque aquel nuevo mundo, que descubierto, en parte, por Miguel Barón en la declamación prosódica, y en la Mímica por Le-kain, llamóse luego Talma (el mayor de los cómicos franceses), ya le había concebido Mayquez: cuando admiró al coloso, le llevaba en la mente.

Algo, que no me satisface por erroneo, y me indigna por calumnioso, suele andar en boca de cómicos franceses, y de españoles (que es peor), acerca de los méritos del cordonero insigne, á quien consideran como servil copiante del estupendo Talma. Es extraño que los primeros lo divulguen, porque el celebérrimo dentista, cuando la gloria ya le había elevado á la cumbre del arte escénico, dijo, con orgullo francés, que si bien Mayquez era su discípulo, en los papeles de *Otelo y de Oscar* juzgábale muy superior á él. Pero no es extraño, sino indigno, que los segundos, los españoles, aseguren que el inmortal cartagenero conseguía sus mayores aplausos moviendo los mismos músculos del rostro que su maestro y reproduciendo sus maneras y sus actitudes (1). Si esto no fuera un imposible, sería una calumnia.

(1) Don Antonio Vico: (*Discurso* leido en el Ateneo de Madrid (1886-87) acerca de *Mayquez, Latorre* y *Romea; la declamación de la tragedia y de la comedia en España durante el siglo XIX*, tema propuesto por el Excmo. Sr. Don Segismundo Moret, entonces presidente de aquella sociedad, y que el humilde autor de este librejo no consiguió tomar á su cargo, por no ser conocido ni orador, que es lo que vale. Parece imposible que el eminente Vico, sabedor de que los imitadores

No niego la influencia que en nuestro Isidoro pudo ejercer y ejerció, sin duda, el íntimo del artillero Bonaparte, cuando llegaron á ser estos últimos los dos mayores trágicos de la tierra, cuyo imperio se repartieron, siendo el César el primer actor del terrible drama de la vida, y siendo el rey de los actores el personaje principal de la vida del drama. Indudablemente, Talma despertó á Mayquez. La primera noche que el infeliz cómico silbado vió que en las tablas aparecía aquel coloso de la escena representando el Hamlet, sintió el *nuevo escalofrío* y la vergüenza de ser artista, y, tristemente desencantado, dijo ¡el pobre!: "*¡Y soy yo el primer actor en Madrid, existiendo este hombre en el mundo!*" (1). Pero no fué su copiante, ni pudo serlo, si había de llegar á ser comprendido por auditorios españoles, de un temperamento menos de similor y más fogoso que el de nuestros vecinos. Obras vió representar al Júpiter *alejandrino* (como las ya citadas, el *Oscar* y el *Otelo)*, en las que su admiración por el grandioso cómico de allende pudiera haberle arrastrado á la *calcomanía escénica;* y lejos de ser en ellas reproducción de su modelo, fué creador original. ¿Cómo, no siendo así, le hubiese proclamado su superior en ellas el que se llenaba la boca llamándose maestro del cómico español? Y en *El Pastelero de Madrigal*,

---

serviles no son cosa distinta de los tontos, escribiera discurso tal, por otra parte, bien escrito, y que leyó, declamando, portentosamente.

(1) Bretón, *(Obr. cit.)*: Don José de la Revilla (*Vida artística de Isidoro Maiquez*).

en el García de ***El labrador más honrado***, en ***El Convidado de piedra***, ¿cómo pudo imitar á Talma?

El verdadero profesor de Mayquez fué el de los ingenios de primer orden, la Naturaleza; y si Mayquez se parece á Talma, es porque son hermanos, hijos legítimos del ***genio*** (1). De haber tenido Isidoro la instrucción vastísima del intérprete de Carlos IX, la historia no registraría en sus páginas cómico más grande. No he de negar que eran, en algo, no ya parecidos sino iguales: en uno y en otro fué el orgullo medida exacta de su ingenio. Al español discúlpanle su malaventuranza y su poco saber. Al francés cúlpale su propia sabiduría.

Con Mayquez suben al palco escénico la historia y la naturaleza con todos los colores, todos los latidos y todas las llamaradas de la vida; las pasiones, los afectos, los caracteres se revisten de músculos humanos, cuyo movimiento deja adivinar que hay por debajo espíritus que sienten, cerebros que pien-

---

(1) Como los títulos tenían que venir de Francia, y, si nó, había que continuar siendo *parte de por medio, sobresaliente meneado*, ó ver para qué se había nacido, Mayquez pasó los Pirineos para traer la certificación de actor eximio, y la extendió, á su vuelta, en unos telones pintados y en los números que puso á las sillas del patio, acompañada de un guardarropa nuevecito, cosas que no podía adivinar su ingenio lego; y aquí está todo. Se rodeó de aficionados, los aconsejó, les infundió su llama, declamó casi lo mismo que cuando le *metían dentro;* pero ¡es claro! como aquello venía de Francia.... ¡firme aplauso, y húndasè la *cazuela!* Y todas aquellas cosazas de *pedazo ó alma de hielo, cómico de nieve, voz de cántaro roto,* que le decían antes compañeros y espectadores, se acabaron, quedando sólo en la memoria, para vergüenza de los que no le comprendieron.

san, corazones que palpitan y sangre que circula; los hombres hablan y se mueven en las tablas como en la sociedad en que viven; la escena es, en fin, y por primera vez, trasunto bello y fidelísimo de la realidad en el arte.

Mayquez lleva á cabo la verdadera revolución en el arte escénico de la expresión humana, el *naturalismo*; progreso lógico, pues arte que como elemento fundamental se vale del hombre ¿qué puede ser sino real, profunda y viva representación de la naturaleza misma? (1)

Por eso, en tal arte, las entonaciones líricas, la mímica convencional ó la demasiado propia del cómico y el estilo romántico de tradición, por muy españoles que sean; en cuanto ponen al *actor* sobre el *personaje*, y á la *rima* sobre el *movimiento*, son lamentables extravíos.

Mayquez pobre, perseguido por Godoy, encarcelado, separado por una jubilación forzosa de aquel arte que amaba tanto, por el que tan ardorosamente había combatido, y sin otros amigos en la escena que los que contribuyeron á hacerle perder el "favor del favoriro", murió en Granada, víctima de los raptos de la demencia que invadió su cerebro, á 18 de marzo de 1820, sobre el humilde lecho de paja que debió á la bendita caridad de su amigo Don Antonio González, cuyo nombre debe quedar en la memoria de los hombres junto al del gran artista.

(1) Sujeto el *naturalismo* á la condición de realizar la belleza artística: si nó, el *arte naturalista* es un contrasentido.

Sus ilustres biógrafos Don José de la Revilla y Bretón de los Herreros lo declaran: no tuvo ni auditorio ni compañeros ni discípulos que le comprendieran, ni aun obras dignas de su extraordinario talento. Rita Luna no compartió con él aplausos ni fatigas, y Rafael Pérez, Prieto, Ponce, Caprara y Cristiani fueron sus encarnizados enemigos, y sindicáronle, en ocasiones, en vez de combatirle de frente, bien para sacudir el yugo de su despótica dirección, bien envidiosos del entusiasmo pírico que llegó á producir, bien por separarse de su lado y campar por sus respetos, en cuanto se creyesen tan grandes como aquel á quien todo se lo debían.

Con facultades igualmente poderosas para representar las pasiones y los caracteres trágicos como los afectos patéticos, como las figuras y situaciones cómicas, su reforma había sido general; una verdadera fundación del realismo artístico en su arte.

Ni en la tragedia clásica ni en el drama romántico español ni en el patético, tuvo, en verdad, antecesores. No tengo noticias de que Petronila la *Portuguesa* (sobrenombre que mereció, repito, por haber recogido en Lisboa preciados laureles con Antonio de Prado, su consorte—1721—) se dedicase al género trágico. Y ni ella ni la famosa Ladvenant ni la *Bermeja* ni la Ibañez ni la *Tirana* tuvieron, de seguro, fuerza ni talento suficientemente vigorosos para quitarse de encima tantos arreos inútiles (como los que el tiempo y la decadencia de las letras habían echado sobre autores, escenarios y cómicos), á fin

de poder salir desembarazadamente á las tablas moviéndose y explicándose como nosotros en mundo.

No es tan difícil adivinarle precursores (aunque desconocidos y modestos) en la comedia urbana, en la *de figurón* y en el sainete, que, tal cual vez, interpretó Isidoro como prueba de su flexibilidad incomparable, y acaso para contentamiento, no sólo del público, sino de aquel espíritu incendiado y sacudido tan violentamente por el fuego de la pasión y por el huracán de la catástrofe. Uno puede ser mencionado y vale por todos; el insigne Damián de Castro. Y repito que en el género cómico hubo de tener predecesores, porque, á pesar del libertinaje español y á despecho de las altisonancias francesas; antes de que Mayquez pudiera distinguirse como verdadero reformador, representábanse las ***tragedias para reir y sainetes para llorar*** de Don Ramón de la Cruz, los sainetes del gaditano Castillo y algunas comedias de Moratín, que con éllos (con el primero especialmente) simboliza los fueros de la verdad y de la naturaleza, por una parte, y, por otra, quizá lo más bajo, pero también lo más popular y pintoresco y ¡quién sabe si lo único que restaba del espíritu nacional!

La influencia del autor cómico terenciano y la del sopista sainetero hubieron de ser decisivas sobre sus interpretadores en las tablas; y como éstos tenían modelos vivos que imitar, porque los tipos creados por aquéllos se movían en su mismo espacio, res-

piraban el mismo ambiente y con ellos se codeaban en todas partes, lo mismo en las habitaciones de las clases acomodadas que en la taberna, en el centro de la ciudad que en los barrios bajos, el realismo cómico empezaría, de seguro, á conquistar el escenario de la manera más natural del mundo, no sufriendo más extravío que el que suele conducir á la musa cómica y á la Declamación por la senda de la parodia y la caricatura.

No tengo á Mariano Querol por discípulo inmediato de Mayquez, pues antes de que en 1801 abriese el Maestro en el teatro de los Caños del Peral su escuela práctica con la representación de *El zeloso confundido,* ya había dicho Moratín que su *Roque, saca el chocolate*, representado por *gracioso* de tan rancio abolengo, parecía creación de la naturaleza. Y á esta misma raza de actores cómicos que comenzó en Encina, Vicente y Lope de Rueda y llegó á Querol por Cisneros, Manzanos, Baltasar Osorio, Cosme Pérez, Damián de Castro, Cerquera y Coronado, pertenece un actor notabilísimo en su género, un Iffland español, aun cuando no haya ejercido aquí el influjo de aquél en su tierra: el señor Antonio Guzmán, el actor cómico más excelso que ha tenido España durante los primeros diez lustros del siglo XIX. Ni Eugenio Cristiani, Francisco López y Pedro Cubas, contemporáneos de su primera época, ni Don Calixto Boldún ni Mariano Fernández ni Fabiani, que le alcanzan en la segunda, miden la talla de Guzmán, aquel actor cómico que hizo reir á

Doña Amalia de Sajonia por la primera vez de su vida en *La Casa de tócame Roque* y en *Los dos viejos*, provocando las carcajadas de su esposo Fernando VII con el Don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey, protagonista del arreglo de Grimaldi *Todo lo vence el amor ó La Pata de Cabra*, famoso como logró hacer al personaje cómico la inspiración del gracioso eminente.

Guzmán hubo de sentir (todos la sintieron entonces) la influencia de Mayquez, tan irresistible como la de un astro de primera magnitud que él era: trabajaron juntos hacia la época más florenciente del Maestro (1814-1818), y Don Antonio pudo estudiarle y conocerle á maravilla; pues, al decir de su biógrafo, el que no vió representar á Mayquez en ese período, era imposible que se formara idea cabal de aquel peregrino talento, á quien actor alguno de España igualó todavía (1).

No llegó, pues, á sospechar la altura del gigante "la maestra en lágrimas y suspiros" (que dice Sepúlveda) Rita Luna, retirada como estuvo de la escena desde 1806, y de la corte dos años después.

En realidad, no puede afirmarse que el señor Isidoro Mayquez dejara verdaderos discípulos, porque en el fondo no enseñó sus doctrinas á ninguno de sus compañeros, ni acaso era posible; pero con su ejemplo y su dirección artística convirtió los ensayos en escuela práctica. Desdicha fué que no tuviera tiem-

(1) *Vida artística de Isidoro Maiquez*, por Don José de la Revilla, de la Academia Española. Bretón le sigue, y hace bien.

po ni suficiente ilustración literaria para escribir la estética de su arte: no hubieran vuelto á sus resabios los cómicos que de él se separaban, y así, cuando cerró los ojos, hubiésemos visto cruzar la escena una sombra siquiera de lo que fué la expresión sublime de aquel hombre (1).

Hubo de defender, no obstante, su bandera, Rafael Pérez, que, según Bretón, fué el mejor cómico de su tiempo, después de Mayquez, á pesar de su mala figura. Lástima; porque este defecto hubo de llevarle á no preferir la tragedia, cumbre donde anidan las águilas del arte escénico.

Si no mayor inteligencia que Pérez, mejores condiciones trágicas tuvo Andrés Prieto, y en América las mostró, elevando á gran altura su nombre hasta su muerte acaecida en 1835 (2).

Joaquín Caprara conservó, como Prieto, buena parte de la escuela de su maestro, aunque uno y otro se mostraron muy decaidos, así que le perdieron de vista: trabajó en el coliseo de la Cruz con la Luna, rival de Isidoro; fué *galán* y luego *barba* con

(1) A las dos de la tarde del dia 17 de marzo de 1768, nació en Cartagena Isidoro Patricio Maiquez (él firmaba, según tengo entendido, con *y*); dedicóle su padre al oficio de cordonero de seda, que por muchos años él había ejercido antes de hacerse cómico, según hizo luego Isidoro. En 1799 y 1800 estuvo en París estudiando á Talma en lo trágico y á Claucel en lo cómico, y así pudo superar á sus dos maestros en flexibilidad para ambos géneros. Falleció en Granada en la noche del 18 de marzo de 1820, á los 52 años y un día. Don Julián Romea y Matilde Diez erigiéronle un mausoleo.

(2) Moratín: Prólogo á *El Sí de las Niñas*, obra que estrenó Prieto.

él, lo mismo que Pérez; y, según dice Alcalá Galiano en sus *Recuerdos,* se le escuchó siempre con gusto, "no obstante su desagradable acento extranjero, siendo napolitano, esto es, pronunciando con algo del más desagradable tono del peor dialecto de Italia". También prefirió la comedia, tomando parte con éxito en las primeras de Bretón, como ***barba***, ya en compañía de Don José García Luna, ya de Latorre, Mate y Guzmán, ya de Fabiani, de los Silvostris y de los Avecillas, unos ú otros unidos á ***damas*** tan eminentes como Concepción Rodríguez, tan notables como Antera Teresa y Joaquina Baus, graciosas como María Cabo y Pepa Ferrer (madre del gran actor D. Joaquín Arjona) y *características* como Jerónima Llorente, la vieja de diez y ocho abriles.

De no haberse pasado á la compañía de la discretísima *Dama boba* (Rita Luna la representaba de perlas), y de haber conseguido sustraerse al influjo de la erudición empalagosa de Don Manuel García Villanueva Hugalde y Parra (1), se hubieran guardado bien de vestir antiguallas de estilo Antonio Ponce y Juan Carretero. Dotado éste de bellísima voz y de bastante sensibilidad, conquistóse merecida opinión, aunque viciada en él la escuela nueva, la de Mayquez, con un tantico de la antigua. Tomó

---

(1) Fué autor de la curiosa obra *Origen, épocas y progresos del teatro español; discurso histórico, al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la más remota antigüedad se usaron entre las naciones más célebres, y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente.*

Ponce algo de su maestro; pero, según parece, pronto volvió al sermón y á las canturías. Ni cuadraba mal al uno ni al otro su papel de *galanes*, "porque lo eran ambos de persona" (1). Ponce dejó, no obstante, su lirismo, para representar el dificilísimo papel de *El Barón*, que le encomendó Moratín. Ninguno de ellos profesó grande amor á lo trágico.

Y, en fin, buen actor del género jocoso, buen músico, pero infeliz cantante, fué Cristiani (2), el mayor enemigo de Isidoro, al cual acompañó en el Príncipe alternando con la tropa lírica del tenor español Manuel García, padre de la famosa Malibrán.

Pocas actrices fueron discípulas del egregio cómico. Con él representó María García la *Raquel* de Huerta, y tanto ella como Pepita González, *dama*, y como Gertrudis Torre, *graciosa*, no aprovecharon mal los consejos de su maestro. No así su mujer Antonia Prado, á la cual no pudo curar del achaque de afectación, como presumida que, según dicen, era.

Con Josefa Virg fué más dichoso, y sembró en fertilísimo terreno; porque era tal la flexibilidad de la ingeniosa *dama*, que sabía manifestar con acierto sumo los caracteres más opuestos y más difíciles (3).

Actriz excelente llama el Sr. Mesonero Romanos á la Baus (Antera), que en 1822 interpretó la *Raquel*, en cuya ejecución hubo de recordar, sin duda, los

(1) Alcalá Galiano. (*Obr. cit.*)

(2) Ibid.—Revilla, (*Obr. cit.*)

(3) Moratín. Prólogo de *La Mojigata*.

consejos y la dirección de Isidoro, cuando éste puso la obra en escena con María García; pero tendiendo más á la comedia, conquistóse en las de Bretón tantos aplausos y renombre como Joaquina, *dama* que gozó de dos títulos; el de actriz de singular talento y el de madre venturosa de los Tamayo y Baus actor notabilísimo el uno y poeta dramático inmortal el otro.

Menor importancia como discípulos de Mayquez (si los hubo) tienen José Infantes y Francisco Ronda; pero como el sol lo alumbra todo, algún reflejo suyo los iluminó en el campo de la comedia. En lo trágico, fuera de Prieto, ninguno de ellos se hizo memorable. La tragedia no tiene otro representante mayor que Latorre, desde la muerte de Isidoro.

No verá el lector con disgusto el juicio emitido por Alcalá Galiano acerca de este eximio cómico. "Tenía—dice—la superioridad mental á que dan los franceses, y á su imitación los ingleses, el título de *genio*, y esto lo era como actor en grado eminente y no disputable. Su alta estatura, su rostro expresivo, sus ojos llenos de fuego, su voz algo sorda, pero propia para conmover, la suma naturalidad en su tono y en su acción, su vehemencia, su emoción y aun lo intenso, á falta de lo fogoso, de la pasión en los lances, ya terribles, ya de ternura profunda, constituían un todo digno de ponerse á la par con los primeros de su clase en todas las naciones. Era justamente maestro, aunque sus discípulos no supieron conservar todo cuanto de él aprendieron"... Y

añade, después de haberle declarado modelo en la representación de la tragedia: "Inútil es citar caracteres cómicos, en los cuales no parecía Mayquez que representaba un papel sino que era el personaje representado; tal era la naturalidad de su expresión y modos."

"Coloso del arte, genio inmortal, actor incomparable", dícele Mesonero Romanos;

Todo en ti es fácil, natural, sublime,
Y el alma en tí de los pasados heroes
Aun la sentimos respirar....

decíale Solis en la dedicatoria con que le acompañó su traducción de *Orestes;* Moratín escribió á su muerte un soneto admirable, y Don José de la Revilla, conocedor profundo del arte de la expresión escénica, apenas le nota sino dos defectos: preferir la elegancia y el lujo á la exactitud rigurosa en el vestido, y no haber penetrado, alguna vez, en el espíritu de los poetas, al penetrar el de los *personajes.* En el alma de éstos se metía de golpe y al asalto, retratándolos con un gesto, con una mirada, con la actitud, con los ademanes, y hasta con el silencio y la manera de *escuchar*, tesoro de su arte. El suspiro que exhalaba en Montcasín al oir el nombre de sus jueces (1), el terror que infundía en Otelo, en cuyo final cada movimiento, aun el más leve, era intérprete mudo del designio feroz del bárbaro africano; su mansedumbre en el Arzobispo de Cambray, que so-

(1) *Blanca ó los Venecianos*, de Arnault, asesinato de Don Teodoro de la Calle.

lía representar á la noche siguiente que *La Muerte de Abel* (1), en cuya figura de Caín era un león furioso á quien no aterraba la cólera del cielo; su majestad imponente en el rey Don Sebastián y su truhanería en el pastelero Espinosa; el delirio de Oscar, produciendo tal emoción en el auditorio, como si un frio intenso cundiese por las venas; nada se ha borrado ni se borrará de la memoria de los hombres.

Fué muy superior á los dramáticos de su tiempo, que no le escribieron obras originales dignas de su numen. Todo era traducido entonces, y así lo dice el eminente crítico barcelonés Don J. Ixart en un her moso libro que acaba de salir de su caústica pluma (2). Duéleme, por cierto, que al mirar como de paso á Mayquez, le vea "con ribetes de traducido... de Talma, su émulo". Sí que traducía el cómico sublime; pero no del francés, sino del hombre.

Alguien ha dicho que cuidó más del desempeño de sus *papeles* que no de ejercer en el arte el influjo á que su talento le obligaba; pero harto consiguió con fundar la *dirección de escena,* no conocida mientras él no vino, realizando (aunque no siempre) la armonía en la representación del poema escénico. Quiso reglamentar las unidades orgánicas (las compañías); pero la tenacidad de su carácter, que le llevó á la gloria como actor, hubo de proporcionarle, como director de sus compañeros, sinsabores que le ace-

---

(1) Obra de Legouvé (padre), traducida en verso por Sabiñón.

(2) Traducción por Nicasio Gallego.

(3) *El Arte escénico en España,* volumen I, 1894.

leraron la muerte; todo por pretender, con su funestísimo reglamento de teatros, dar una batalla campal á la indisciplina de los comediantes.

Pero es innegable su influencia. En su tiempo se inicia en la Declamación el período armónico. Como ingenio de primer orden, se adelanta, realizándose en él y por él la armonía entre la declamación trágica, la de la comedia, la de los géneros intermedios y la de los ínfimos: la recitación y la mímica líganse para engendrar la expresión propia del carácter, de la pasión y de las situaciones, con las indefinidas causas que los modifican; álzase un trono en el escenario á la verdad y á la belleza, y el maestro cuida de que tonos y acción de los actores estén en armonía con la frase, con las ideas y con el diálogo, con los afectos y con las situaciones, con los personajes y con la obra entera, muchas veces con el espíritu del autor y siempre con la naturaleza humana. La encarnizada lucha de bandos entre los coliseos se torna en competencia más mercantil que artística. El drama lírico tiene ya su teatro especial. Suprime Mayquez la salida del barba ó del *gracioso* por fuera del telón para anunciar al público la comedia de la noche siguiente; se sustituye esta reminiscencia de la *loa* por carteles impresos, en lugar de los manuscritos, con moharrachos de la escena principal á la cabeza, y se rompe el último nudo que ligó á la escena con el auditorio. Mejor acomodado, sin *degolladero*, sin *cubillos* que entran en el proscenio, con sillas numeradas en la platea, donde ya

no se venden aloja ni piñones, ni hay un P. Polaco ni un Tusa, caudillos alborotadores de la ***mosquetería***, el público queda pendiente de los labios de aquel mago de la expresión, y suprimido por su encantamiento. Mayquez ya no es el cómico sino el ***personaje*** real; como vive en la escena, ni siquiera un instante vive en el auditorio: él no rompe la luna del espejo. Muchas de las reformas materiales le son debidas; á las demás contribuyó, y en cuanto á las del orden intelectual, él únicamente merece la palma de haberlas implantado. Para coronar su obra, creó también una manifestación suprema del arte del actor; el ***arte del silencio***.

Verdad que la armonía no se completará en su tiempo sino en él. Pero ya durará muy poco la lucha entre la Iglesia y el teatro; la declamación del ***drama,*** que viene con la revolución neo-romántica, reunirá la de los géneros trágico y cómico, y maestros en ambos estilos tendrán que ser sus intérpretes principales; la clasificación de los actores según la índole de sus papeles, el género de la producción y lo que llamarán ellos su *categoría*, se definirá por completo, y el ***primer galán, primer actor*** de la compañía será también el ***director de escena,*** que ha de realizar, uniendo las partes, su armonía en la total interpretación del poema dramático; y este ***primer actor***, como justificando su título, será también representación singular de la armonía, por abrazar con su inteligencia todos los géneros y todos los papeles; y hasta la emulación de los artistas, con sus

parciales cada cual, abandonará el carácter de oposición y de enemiga que llegó á tener con Mayquez y con Rita Luna, y, á cada paso, los rivales trabajarán, primero, en un mismo teatro y en noches distintas; después, en la misma noche y en obras diferentes, y, por último, en una misma obra (1).

Es fama que los grandes cómicos se llevan á la tumba el secreto del arte suyo, y tal hizo el tejedor de Cartagena. Desmaya la Talía española, cuando él muere; depone la Musa trágica el cetro, la corona y la púrpura en el sepulcro del actor; y todo se hubiera perdido, de no aparecer en Madrid un hombre extraordinario, un Mayquez que no representaba, un portentoso Director de la interpretación teatral, lector admirable, literato conspicuo y de un entendimiento en las artes escénicas que no ha tenido semejante: es Don Juan de Grimaldi, el primer director de escena que, no siendo cómico, cumple su misión sin que se lo estorbe el desempeño de *papel* alguno (2). Francés españolizado por su carácter, por el idioma y por el sol de nuestra tierra, elegante prosista, traductor y refundidor habilísimo, maestro insigne de Declamación, parcial de la escuela de

---

(1) Recuérdese lo acontecido entre Luna y Latorre, Romea y Arjona, Delgado y Tamayo, Rafael Calvo y Antonio Vico.

(2) Dice Mesonero Romanos *(Memorias cits.)* que en 1823 vino Grimaldi de Comisario, ó cosa tal, de una división en el ejército de Angulema; y la primera noticia que Bretón nos trasmite es que el notable Director, lo era de una compañía lírica italiana. Bien pudo quedar aquí cuando se fueron los franceses y haberse dedicado á dirigir la tropa lírica, antes de hacerse Director y empresario de compañías españolas.

Talma y de Clauzel, adivino de los efectos teatrales de la recitación (hasta el punto de hallarlos donde, al parecer, no existían) y con el rarísimo privilegio del don de la enseñanza, levantó Grimaldi el arte de Isidoro á la mayor altura. Ni contribuyó poco al entusiasmo de este hombre, de talento tan superior, por la gloria de nuestra escena, el haberse prendado de la distinguida actriz Concha Rodríguez, á quien hizo su esposa, primero, y, después, la más eminente *dama* de su tiempo.

Todo el amor que al arte nacional profesaban los felices consortes, era necesario para combatir el furor filarmónico, de nuevo apoderado de la corte, la cual admiraba delirante á Montresor y á la Cortessi. Apenas acudía nadie á las comedias, y hubo necesidad de atraer al público con hermosas parejas de baile y con el espectáculo celebérrimo de *La Pata de Cabra*, nido de los chistes de Guzmán.

Sacude, por entonces, los espíritus la revolución del neo-románticismo, arrastrando en su arrolladora corriente á clásicos como Martínez de la Rosa, que deja de escribir aquellas *comedias de colegio* (1) para presentarse en las filas hugolatras con *La Conjuración de Venecia;* llegan aquí los huracanes de Dumas y de Victor Hugo; aparecen García Gutiérrez, que es un sol; el Duque de Rivas, que es un escándalo; Hartzenbusch, que es un latido, y Zorrilla, que es una estrofa; y apenas si, para interpretar las

(1) Ixart cita la frase; ignoro de quién es.

pasiones y los caracteres de esta Musa desmelenada y arrogante, existen cómicos que lleguen á las rodillas del gran Isidoro.

García Luna (Don José) tiene mucho talento, y es el único que se distingue á la sazón. Pero en la comedia urbana de Gorostiza y de Bretón y en la gran sátira política de Scribe, como *El Arte de conspirar*, *v. y gr.*, donde luce el artista sus eminentes cualidades de observador, resulta mejor intérprete que en el drama trágico (1). Representó, no obstante, algunos, con el acierto que era de esperar en actor de su talla. Probó su mérito nada menos que en el *Don Álvaro,* cuya primera representación le fué confiada; bien es cierto que la naturalidad de su *decir* (hija de la comedia, en la que indudablemente fué educado) perjudicó en algunos momentos á la expresión de aquella demencia amorosa, cuyo es víctima aquel *galán* tan valiente como infeliz (2). Dichoso estuvo en algún pasaje de *La vida es sueño*, por él resucitada, y rayó á gran altura en la 1.ª parte de *El Zapatero y el Rey*; pero es el caso que ni la obra de Calderón ni el drama de Zorrilla, á pesar de la sangre que en ellas se vierte, no tocan á la cumbre de la tragedia. En el *Macías* de Larra se defendió con esas *transiciones* de *efecto*, hijas legítimas de

(1) Al Excmo. Sr. Duque de T'Serclaes de Tylli (Don Juan Pérez de Guzmán y Boza) debo un retrato de García Luna, representando un momento de la obra citada.

(2) V. *El Artista* (1835-1836) en su revista del estreno del gran drama del Duque de Rivas.

aquellas famosas *sutilezas rebuscadas*, en las cuales el no menos famoso Barón hubo de encastillarse contra el público, enemigo de la reforma intentada por él hacia el *naturalismo*. En tales transiciones, producidas con la varia inflexión de los tonos, ejecutaba Luna maravillas, abandonando muchas veces la verdad; y como esto no lo hacía Mayquez (que desdeñaba los *efectos* del artificio), ni se sabe que Luna fuera su discípulo, no me explico la filiación de este *sistema*, que ha llegado hasta Vico por la senda de Valero, de Don Pedro Delgado y otros de menos nombre, á no ser echando la culpa á los franceses y á Grimaldi con ellos; porque no ha de olvidarse que éste maestro eximio tenía la debilidad de ir en busca de los *efectos* de la declamación y talento para encontrarlos donde nadie lo sospechaba. La influencia del drama romántico francés, por otra parte, impulsa al actor hacia el *efecto* teatral, porque del *efectismo* se alimentan las manifestaciones artísticas de sensación y de espectáculo.

No hubiera sido Luna el intérprete más á propósito para nuestro drama romántico en verso. Pero de las manos de Grimaldi, sale un trágico de prócer estatura intelectual y física: Don Cárlos Latorre.



XXXIX

Aun con los estorbos líricos del teatro que hubo de interpretar, y con algunos cintajos de la declamación *alejandrina* (monstruo cuyas siete cabezas fueron aplastadas por Talma; pero que, arrastrándose por el escenario, todavía, y á despecho de la Raquel, meneaba la cola); aun con el ritmo del compás de Francia, en donde se había educado, es Latorre un *cantante* naturalista; y en cuanto Grimaldi le recite cuatro comedias más, y le escriba Zorrilla dos docenas de versos octosílabos, resultará su acento la vibración más humana y artística de las pasiones y de los caracteres. Y como Naturaleza fué pródiga con él, al hacerle, como al hermoso Talma, modelo de escultura (que él embe-

llece más con el estudio de sus actitudes, estudio necesario para que no resulte monstruosa su talla de gigante) ¿qué figura de belleza tan varonil como la de Don Cárlos pudo aparecer sobre las tablas?

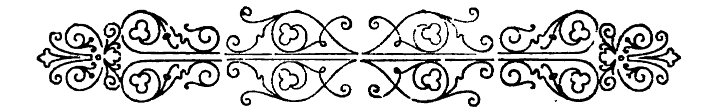
De haber representado Latorre las primeras comedias bretonianas, pronto hubiera perdido todos los resabios que el verso de catorce sílabas dejara en sus oidos, y que, en los comienzos de su vida artística, hacían resonar acompasadamente el endecasílabo. No contribuyeron poco á esto las condiciones de aquella voz sonora, retumbante y de una fuerza trágica terrible. Órgano de notas así, parecía solamente afinado para que se expresaran, con sus acentos de catarata musical, grandes pasiones, luchas titánicas, blasfemias horrendas, ayes desesperados, amenazas de muerte y rugidos de fiera humana; pero no las ternuras inefables del amor ideal (1).

Pero Don Cárlos representó *Marcela*, y el influjo de Bretón de los Herreros y el de Zorrilla fueron en él dominadores. La influencia del saladísimo ingenio de la Rioja precedió á la del gran lírico vallisoletano. *Marcela* se adelantó á la 2.ª parte de *El Zapatero y el Rey* (2); así es que el militar *Don Martín,* aquel

(1) Así el primer ingenio crítico de nuestro siglo, Fígaro, en su crítica de *El Trovador*, se queja de que el papel de Manrique le fuese repartido, en el estreno de la obra, á un actor de las condiciones vocales de Don Cárlos, á quien más de una vez llama admirable; él ¡que ponia á los cómicos como chupa de dómine! (*Obras de Larra*; *artículos.*)

(2) La primera parte fué representada por el eminente Don José García Luna, el cual hizo en ella maravillas. (*Recuerdos del tiempo viejo, t. I.*)

que hablaba por los codos, quitó á su feliz intérprete Latorre la entonación y todos aquellos estorbos del compás, pues ni la índole del personaje ni las situaciones en que le coloca Bretón, ni menos la chispa del diálogo ni la versificación, muy nacional, pero sin cintajos de lirismo, pudieron dar lugar á sonsonete ni á compás alguno. Don Cárlos tenía demasiada inteligencia para confundir á poetas tan distintos, como el primero de los cómicos y el primero de los trovadores contemporáneos. Don Pedro de Castilla no podía explicarse ni accionar según Don Martín. Con éste á cada instante nos codeamos en el mundo; con el Don Pedro de *El Zapatero y el Rey*, ni siquiera nos hallamos en la historia y en la realidad, sino en la leyenda y en la fantasía: ¿cómo no hablar en verso campanudo? Mas no hubo tal, porque Zorrilla, según su propia confesión hecha en sus interesantísimos *Recuerdos del tiempo viejo*, escribió en rima popular casi toda su obra, no sólo por seguir las tradiciones de nuestro gran teatro, sino para quitar á Latorre la vibración endecasílaba, construyendo sus octosílabos con toda la labor cuidadosa de un bellísimo lector de versos, como lo fué el poeta.



XL

El drama trágico de Victor Hugo y el de Dumas no hicieron tantos estragos en España como la declamación *efectista*, pues si los *dramaturgos* cayeron desde las cumbres del autor de Hernani á la sima de ese dramón espeluznante y pavoroso de tumba y hachero, de veneno y puñal y de pálida sombra, *dramáticos* tan nacionales como el Duque de Rivas, Hartzenbusch, Zorrilla y García Gutiérrez (éste sobre todos), despiertan á la musa castellana, y encienden la antorcha de su numen en los astros del siglo XVII. Y lo hubieran hecho, aun cuando no viniese el *gran romántico*.

Pero el lirismo indígena, aun haciendo perder al naturalista Latorre altisonancias, *alejandrinas* an-

tes y endecasílabas después, arrebátalo, al fin, en su vuelo, sosteniéndole en las regiones de la tragedia y del drama trágico, con tan insignes compañeros como Concepción Rodríguez, Bárbara Lamadrid, Don Pedro Mate, Don Pedro Montaño, Lombía y Francisco Lumbreras; éste último asesinado como actor (según se dice) sólo por desvanecimiento.

Claro es que en sus excursiones por la comedia bretoniana, la cual, por exigencias del género, resultaba protesta de las exageraciones románticas, Don Cárlos no tiene otro recurso que abandonar por completo su lirismo; y esto debió de contribuir á la formación de aquella figura artística tan natural y bellamente modelada. No es una estatua tan gigantesca como la de Mayquez, pero acaso tiene más pulimento. Don Cárlos era menos ignorante que su enorme predecesor; pero hay una gran distancia de cabeza á cabeza: aquélla tuvo que crearlo todo y ésta lo encontró cimentado. No obstante, son de asombrosa semejanza.

Mas ¡ay!; creaciones portentosas como *Don Álvaro*, *Los Amantes de Teruel*, *Simón Bocanegra* y *El Trovador*, "aquella hermosura que un día le brotó del alma al pobre soldado de veinte años" (1), estaban envueltas entre aquel forraje de dramones, á la sazón preciso para alimentar al monstruo del neo-romanticismo francés; y así Latorre, Mate, Guzmán, Montaño, y hasta media docena más de bue-

(1) Bellísima frase de *Clarín*. *(Rafael Calvo y el Teatro Español)*.

ños actores, no podían infundir el *deus* ovidiano á tanto ignorantón como los que *cortando los versos*, *pisando las tablas* y *entonando el órgano*, haciendo herejías con la indumentaria, levantando á la Edad Media falsos testimonios, y, sobre todo, haciendo mucho *efecto* y *sacando* aplausos, invadían las posadas y el palco escénico, como los Bárbaros la Europa.

Pecado mortal es en Declamación el *efectismo*; y ha menester valor heróico, quien desdeñe los aplausos que arrancan la sensación y la sorpresa producidas por ciertas habilidades histriónicas, y se sacrifique en aras del arte y de la gloria póstuma, tan difícil de alcanzar en él. Pero en la misma naturaleza tienen su origen los pecados mortales, y en la del arte dramático encuentra el suyo el *efectismo*. Agradar, sorprender, maravillar al auditorio, parece lógica pretensión de quien al auditorio manifiesta su obra artística: pero es el caso que, para conseguirlo, no han de ser los *efectos* la tendencia del arte, sino que lo ha de ser la *causa*, y ella los producirá espontáneamente. El hombre no se mueve en la vida para producir efecto alguno en el público, porque, según ya dijo Larra, no hay público en la sociedad. En el arte de la imitación del hombre tampoco ha de haber público: contar con él no es extravío sino absurdo en la escena (1). Conmover y arrebatar á los es-

(1) El público no está en el escenario: es mero contemplador de la obra que ha de parecerle la misma realidad. Todo lo que tienda á sacarle de su encantamiento, mata la ilusión artística.

pectadores no es misión del artista sino resultado de su obra.

Rancio abolengo tiene el *efectismo;* pero ni comediantes ni autores dramáticos se quebraron mucho la cabeza para buscarle, durante la época dorada de nuestro teatro; los unos, porque no entendían cosa de estas habilidades gimnásticas del tono ni del movimiento, en todos ellos más convencional y rutinario que no *efectista*; y los otros, los poetas, porque los *efectos* sorprendentes de aquellos lances imprevistos de sus ficciones brotaban, por generación espontánea, del cambio de un nombre, de la equivocada entrega de un billete, de un parecido á tiempo, de las mismas pasiones y del diálogo, sin que se les ocurriese perseguir el *efecto* sino desenvolver la *acción.*

Las *inflexiones* de la voz, las *transiciones* (vocablos del *ejercicio)* serían, para aquellos cómicos, flores naturales halladas sin esfuerzo en el diálogo y en la *situación*; y los de más talento no dejarían de recogerlas al pasar. De aquí á imitarlas por el artificio y hacer de las *transiciones,* naturalísimas en la realidad, resorte de *efectos*, máquina de sorpresas y caja sonora de aplausos, movido aquél y manejadas éstas por manoteos, *desplantes* y golpazos en el estómago y en el corazón, hay gran distancia. Y esto, así como las entradas y salidas del cómico que suspenden al auditorio, el modo de bajar escaleras contando con la sensación de los espectadores, los tartamudeos y otras habilidades mil vinieron con

el dramón *efectista* (francés, por supuesto), y una vez nuestros actores inficionados con la peste del *efectismo*, aplicáronle á toda obra, los unos con ingenio y prudencia, como Luna en el drama trágico, los otros con arrogancia y desenfado, como Valero en todo su inmenso repertorio (á excepción de algunas obras, *Luis XI*, *v. y gr.)* y con ignorancia supina los infelices cómicos *del montón* (1).

No me refiero á los dramas *de espectáculo* propiamente dichos, á la manera del célebre titulado *El perro de Montargis*, que, como las comedias de magia, sólo tienden al halago de los sentidos con decoraciones y tramoya, en cuyas obras bien poco tiene que hacer la Declamación, arrojada de su trono por escenógrafos y maquinistas. Aludo á lo que, con poca ó ninguna propiedad, hemos dado en llamar *melodrama* (por más de que no tenga música); á la *cosa* que vino después de la *comedia llorona* y del drama sentimental, esto es, al dramón con prólogo y epílogo, tres jornadas, siete actos y diez y ocho cuadros, á imitación exagerada de los compuestos por el dramaturgo Victor Ducange, como *Polder ó el Verdugo de Amsterdam* y como *Treinta años ó la*

---

(1) Recuérdese la entrada de Valero en el tercer acto de *La Huérfana de Bruselas*, donde aparecia como un criminal ya confeso, y su bajada de escaleras en *Guzmán el Bueno* de Gil y Zárate, en cuyo sublime instante parecia un beodo, á pesar de su mérito indiscutible. Todos le han imitado, y han hecho mal, porque no le han seguido en lo más grande, que era su talento. Romea, en la salida citada de la primera obra, no era el criminal sino el abogado que sabe defenderse hasta el fin; y bajaba de la muralla, en *el Guzmán*, como el heroe de Tarifa.

vida de un jugador; género que con sus libertades anunció la invasión romántica; que fué una especie de motín delante de la revolución exhumadora de la Edad Media, y que en manos de Bouchardy nos trajo el novelón escénico de truenos y relámpagos, de causa célebre y de traidor, ya melenudo y con ropilla, ya con su sombrerito de borlas y su levita de cochero; dramote de ciegos, lisiados y mendigos, toda ella gente pobre, *pero* honrada... en el teatro de la Puerta de San Martín.

Todo ello vino, y empezó el público á entusiasmarse y patear en los bancos de las *galerías*, á cada porrazo del *efecto*, bien preparadito, sin que nadie lo sospechara; las mujeres de la *cazuela* lloraban á chorros, cuando no les daba el *patatús;* los chicos no podían echar de la cama al traidor en toda la noche; el pueblo le gritaba *¡muera!*, con intención de matarle á la salida del teatro, si no le mataban al final del drama; y mientras, *damas* y *galanes*, graciosos, barbas y *segundo* (dígase *traidor*) á sacar aplausos, y los demonios á llevar la Declamación al infierno en vez de llevarse á los traductores y á los cómicos.

García Luna, cuando representaba *estas cosas* dejábase llevar de la corriente, y lo que dicen de este notable actor Larra y los revisteros de *El Artista*, prueba que su talento no pudo hacerle inmune contra la peste del *efectismo*, ni en las pocas tragedias que representó, ni en los dramas de toda especie que se vió obligado á interpretar.

Pues bien: era preciso que acabase todo esto, en dulce compañía de *El bulto vestido de negro capuz*, lo de *Macías* el enamorado, lo de los dramones *de época*, así como *á la provenzal*, en los que la castellana tenía que tener, á la fuerza, un trovador amante, más simpático que el esposo y con mejores plumas en el yelmo: urgía que las *damas* de pañuelo en boca y ojeras verdes, hipo en verso y ojos colorados á lo pimiento *chil*, tirasen por el camino que les diera *la real*, en sabrosa compaña de los galanes gesticuladores de *transición* y de *desplante*, todos con sus gritos y sus manoteos; cuidando de que no quedasen en el camino los *graciosos* de caricatura y de *morcilla*, por más de que ésta fuese guisote de cocina española, sabroso en tiempos de Juan Rana, sin igual *morcillero.*

Por otro lado: ya el siglo contaba casi cuarenta años, y era un hijo del tiempo que bien podía emanciparse; los escritores satíricos le retrataban y le punzaban quién en el rostro, como *El Curioso parlante*, quién en el corazón, como *Fígaro;* y era menester que hallara su imagen en la escena. Y esto no podía hacerse resucitando la Edad Media ni alimentando el drama francés de causa célebre y novelón de veinte cuadros, ni siquiera imitando más ó menos remotamente á Calderón. Éste y los grandes ingenios de su siglo retrataron, no sólo aquello que el alma de nuestra nación tiene de perdurable, sino también el espíritu de aquella centuria, y, aunque no siempre, su semblante social y aun sus costum-

bres, si bien algo adulteradas, á veces, por exigencias de la fantasía y del convencionalismo escénico. Pues ¿porqué, sin dejar de ser españoles, no habíamos de reproducir nosotros en el teatro nuestra fisonomía social y el espíritu del siglo XIX con sus luchas, sus ideales y sus lacerias?

Imponíase la evolución; y, así como los pensadores escépticos contribuyen, con la duda por aguijón, á que no se estanque el pensamiento, así las carcajadas de nuestros satíricos abrieron el sepulcro al dramón espeluznante: y ¡ojalá cuidaran de colocar y asegurar la losa, para que aquel difunto, galvanizado por el ingenio poderoso de Echegaray, no la rompiese, levantándose, siete lustros después, con la mano *En el puño de la espada*, cuando pudo habernos esperado muchos años por el *Mar sin orillas* que debe de arrullar *En el seno de la muerte* á los que fueron.

Y, á fe, que teníamos el remedio en nuestro mismo hogar: estaba en mi ilustre paisano Bretón, á quien siguió el resaladísimo Narciso Serra, y en Ventura de la Vega, los cuales retrataron nuestro semblante y nuestras costumbres. Para retratar lo más hondo, aparecieron á nuestros umbrales dos grandes poetas. Dió el uno al drama moderno, sin nota de extrangerismo alguna, la poética forma que debía tener, inspirándose en el estudio psicológico del espíritu de nuestro siglo y en el más transcendental de los problemas que le conmueven y le abruman: tal fué Don Adelardo López de Ayala. Pero

habíale precedido, en algunos años, el otro, un verdadero príncipe de la escena, Don Manuel Tamayo y Baus, prefiriendo la prosa para acercarse á la verdad y tratando el problema filosófico con predilección al problema social histórico, no sin ir, como buzo del alma, en busca de lo profundo y eterno de las pasiones y los caracteres humanos. Más laborioso que Ayala, no tan español acaso (por más universal), con habilidad técnica que asombra por su perfección intachable, y de una fuerza capaz de convertir al público en *personaje* de una de sus obras; más trágico y más grande que su compañero, sólo le descompuso la radiante faz cierto estrabismo, cuando, tal vez, dirigió sus ojos más allá de los montes, descargando luego desapiadadamente su látigo terrible sobre el rostro y sobre las espaldas de la idea moderna y poniendo su numen al servicio de la intolerancia en política y en religión. Por esto, cuando, á veces, se liberta de estas argollas, respira como los gigantes y salen de su pecho ráfagas como producidas por los alientos del Coloso del Norte.

La Declamación, si había de ser bella interpretadora de este poema escénico moderno, tenía que abandonar completamente la malla y el lirismo. Las figuras representadas por Latorre venían de otra Edad, y era muy bonito que hablasen de aquella manera y en verso. Por más de que no fuesen ya muñecos, como los representados por los comediantes del último siglo, que movían primero la mano derecha, y luego la zurda y después las dos y luego la

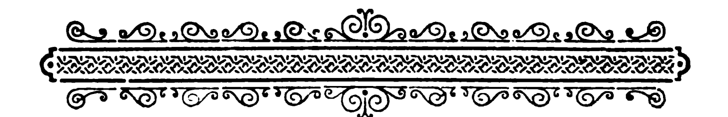
cabeza y vuelta á comenzar el movimiento; aun cuando se presentaran cual hombres verdaderos, dejaban adivinar, al fin y al cabo, el artificio del poeta, siquiera no fuese más que en el monólogo y en el *aparte*. Era necesario que el público no percatase que lo que acontecía en las tablas estaba ya previsto y dispuesto por el autor y por el cómico. No se trataba ya de que la naturaleza y la vida humanas, el hombre de todos los siglos, el español de todos los tiempos se apoderasen del proscenio, sino de que el hombre del siglo XIX y de la sociedad que ya estaba cortándose la melena romántica, tomara el cetro de la escena con toda la delicadeza de unas manos aristocráticas con guantes amarillos, permaneciendo en el escenario con derechos de rey.

Para conseguirlo, tenía que presentarse un ingenio de primer orden.

Y se presenta en *El Testamento;* y cual si esta obrilla fuera símbolo de la escena española y el propio legado de Isidoro Mayquez, apodérase de la herencia y dicta leyes.

¿Sabeis quién es? Todos, todos los actores del mundo le citan con respeto y asombro. Los artistas españoles, aun los más mordidos por la envidia y hasta los que fueron víctimas de las pasiones y debilidades de aquel mortal, se descubren con devoción, cuando se pronuncia su nombre.

Es Don Julián Romea.



XLI

Difícil es que sobre las tablas se haya presentado figura tan elegante, ni con fuerza de atracción tan inrresistible, ni de rostro tan expresivo y luminoso, ni tan de veras trasladada de la realidad al teatro, como aquella figura que la naturaleza y el arte, de consuno, esculturaron, al formar al discípulo insigne de aquel maravilloso intérprete de *Alfonso el Casto*.

Discípulo, sí, pero con una potencia creadora original de su singularísimo talento. Y no parece sino que la misma naturaleza, pródiga con él en facultad tan peregrina, no quiso, fingidamente desdeñosa, hacer mayor ostentación de munificencia, dando á su garganta los acentos de la lira romántica;

y es que á Romea no le eran menester para convertir su voz, no en instrumento que halagase al oido, sino en el intérprete más persuasivo y fiel de la palabra y de la idea.

En el escenario donde él reina, las comedias y los *personajes* ya no se representan; *viven*. Todo lo convencional que, sin desnaturalizar el arte, puede (aunque con escándalo) ser omitido, lo suprime; y aun lo que ha de quedar por imposiciones del autor y por la condición del arte escénico, considéralo estorbo, y, con su gran talento, hace creer al público que no está escrito. Así es que el *aparte* y el *monólogo*, que no suelen tener realidad sino en el pensamiento, son manifestados por él tan artísticamente, con una tan *difícil facilidad*, que no parece que *los dice* sino que *los piensa*, guardando en lo más hondo del alma todo su secreto. Oyen los espectadores hasta los suspiros más ahogados del cómico: momentos hay en que parece que llegan al oyente las palpitaciones del corazón del comediante y el latido de la sangre en sus sienes y, sobre todo, el pulso, que parece conducir al arte hasta las manos aquellas y aquellos dedos, lenguas del idioma universal de la acción, en que el eximio artista no ha tenido segundo. Óyesele *pensar* y *sentir*, y el público asiste, sin sospecharlo casi, á todas las luchas que se libran en lo más recóndito del alma de los personajes. En fin, se llega á suprimir al cómico, y el hombre y el actor llegan también á suprimir al público; resorte desconocido y milagroso de su gran arte.

Al poder de aquel *genio*, el espectador se ausenta de las localidades, para trasladarse en cuerpo y alma al escenario; toma parte en la acción, la cùal ya no le parece fiel trasunto de la verdad, sino la verdad misma, y no se apercibe siquiera de que el actor recita versos, aunque el ritmo, hablándole del mundo de los sortilegios, se introduzca por sus oidos para encantar su espíritu. Y es que aquel intérprete sublime de la creación poética no quiere saber, no sabe de memoria lo que escribió el autor, sino que lo dice todo, cuando y como lo piensa, dejando... ¡prodigio inconcebible!... dejando adivinar, detrás del delator espejo de su semblante, el esfuerzo del pensamiento, que instantáneamente viene á ser actitud, sonrisa, lágrima, palabra. Y de esta suerte, cuando el actor conquista sus triunfos más legítimos, consigue otro prodigio; la supresión de los aplausos. Con él, la vida está en el escenario, y el público no se da cuenta de que existe durante la representación. Así sucede en la comedia humana, donde todos somos actores: el telón es la losa del sepulcro, y el público es la posteridad, que juzga de nuestro drama concluido.

Con Romea llegamos á la cima de la Declamación española. El *naturalismo*, si no ha de descender de la región del arte, no puede tocar cumbre más alta que aquella á que el intérprete de *Súllyvan*, de *El hombre de mundo* y de *El tejado de vidrio*, supo elevarle.

El *efectismo*, lógico extravío de las obras que vi-

ven de la sensación y del espectáculo, recibió con el gran arte de Don Julián golpes de muerte.

Compadezco con los que dicen que los intérpretes no han estado, por lo general, á la altura de los creadores. Tratándose del drama español, no se ha desmentido tal aserto, porque han sido pocos los actores que lograron dar á seis ó siete personajes (y es mucho) la vida latente en el poema escénico; pero atendiendo á la relatividad en que hay que considerar un arte y otro, y atendiendo á los autores contemporáneos de nuestros cómicos más excelsos, me parece que Mayquez y Romea protestan á voces del aserto; que ni á la reforma y revolución del arte escénico, ni á la batalla decisiva librada contra el romanticismo idealista y contra los desaforados gigantes del *efectismo,* contribuyeron los poetas en el grado que sus intérpretes.

Pocas obras encontró Isidoro dignas de su numen; y preciso es confesar, aunque se escandalicen los viejos, que tampoco encontró Romea (dentro del drama social y psicológico, espejo del hombre y de las costumbres de su tiempo) composiciones de temple nacional, con que poder hacer alarde de sus facultades portentosas.

No hay que citar, es claro, los García Gutiérrez, Duque de Rivas, Hartzenbusch y Zorrilla, puesto que fueron interpretados por García Luna, Latorre, Mate, Montaño, Lumbreras, Calvo (Don José) y otros, y por cuyas obras no hizo Romea más que alguna excursión obligada, en los comienzos de

su carrera y que no pone sello á su carácter, á su personalidad artística (1). Ni hay que citar tampoco á Gil de Zárate, cuyo *Guzmán el Bueno* nada tenía que ver con los guantes de Don Julián; y muestras dió de flexibilidad portentosa, representando al héroe de Tarifa tan admirablemente como saben todos. Y ¿á qué citar las obras de Bretón y de Serra? Manjares apetitosos y exquisitamente aderezados por él, ciertamente; pero que terminaban á la mitad de su convite; cuadros en que no mostraba el artista sino la mitad de su semblante. Como caso rarísimo puede citarse el arreglo de Bretón *Los hijos de Eduardo,* cuya sombría figura de Glocester, concepción sakespiriana de la protervia de los hombres, acaso no haya tenido intérprete más pavorosamente humano que Romea. Pero cuéntese con que, además de ser excepción, no es *Los hijos de Eduardo* drama original. Otro tanto puede decirse de *Juan sin tierra* (arreglo de Don Nicomedes Pastor Diaz), drama trágico que unido á Latorre interpretó maravillosamente, quizás con el disgusto, en él ingénito, de renunciar al frac para vestir de máscara; y vaya con el romanticismo ideal, detestado por nuestro excelso comediante, el Gabriel de Espinosa de *Traidor, inconfeso y mártir* de Zorrilla, en cuyo singu-

(1) En *El Trovador* representó el papel de Conde (1.º de marzo de 1836); en *Los Amantes de Teruel* representó el de Azagra (19 de enero de 1837); pero ni él gustó nunca de romanticismos, ni habia llegado á la plenitud de sus facultades, cuando, por obligación de su contrata, hubo de interpretar los citados papeles.

larísimo drama tomó más parte la personalidad del actor murciano que la del rey Don Sebastián ó la del pastelero madrigalense (1). En cuanto al *Don Francisco de Quevedo* de Florentino Sanz, drama más teatral y falso que no profundo (y perdonen los viejos) sin que lo juzgue indigno del talento de nuestro cómico, no pudo añadir florón alguno á su corona; y así en él, como en otros dramas análogos, más que la manifestación arrogante de las facultades de Romea, tenemos que admirar los esfuerzos de su inspiración, para doblegarse á creaciones tan ajenas á su estética del arte escénico.

Aparte del género exclusivamente cómico, en cuyas producciones de indiscutible mérito abunda su época, pero en las cuales el actor no podía mostrar sino medio semblante, necesitaba Don Julián la alta comedia, el transcendente drama social y el drama patético, pero vestido á la moderna; algo de lo que hicieron Tamayo y Ayala, después D. Enrique Gaspar y luego Echegaray; algo de lo que ha ejecutado Vico. Pues nada de esto tuvo. Poco faltó para que, en la mala ventura, corriera parejas con Mayquez, el cual se vió obligado á dar vida en la escena á creaciones que, de no haber sido representadas por él, merecerían el olvido.

Para convencerse de que no exagero, bastará memorar los autores que inundaron la escena desde 1845 á 1866. No citaré sino los que, por su mérito

(1) *Recuerdos del tiempo viejo*, por Zorrilla.

sin duda, estaban siempre en los carteles: el más aplaudido de los dramaturgos modernos, Don Tomás Rodriguez Rubí, y el de mayor sensiblería lírica y arqueológica, Don Luis de Eguílaz; en fin, los que mostraron más afición á la gran comedia y al drama patético; que hicieron llorar á mucha gente y bambolearse al *paraiso*; que sabían su oficio y su deber de *sacar* aplausos y la correspondiente moraleja, como de molde para *El amigo de los niños;* que componían versos muy bonitos con su *madre* y *su taladre* y todo; que hacían venir á tiempo los papeles perdidos, y escuchar detrás de las puertas á los hombres de buena educación, y traer á un señor de la Habana, que estaba mejor allá que en el escenario, y escribir un drama para comparar al novio de una señorita bobalicona con una caja de soldaditos de plomo. Y algo le toque al más infatigable de los del oficio, á Don Luis Mariano de Larra, de apelativo insigne, si bien su reinado no comienza hasta los últimos dos lustros del gran actor, y en los que á modo de imperante romano tiene en el trono un compañero, Don Enrique Zumel, de tanta habilidad efectista, aunque no tan poeta como el hijo de Fígaro, y que en punto á fecundidad se las apuesta con él y con Bretón. Ambos Larra y Zumel, empuñan el cetro, presidiendo las funciones de por la tarde, para entretenimiento de pupileras, nodrizas, maritornes, horteras y niños y soldados sin graduación.

Pero, como justos, hagamos un *aparte* honroso con algunas obras de los dos primeros; pues, de otra

suerte, ¿cómo podría estar Rubí en la colección de Novo y Colson al lado de Ayala y de Tamayo (!), ni cómo un pintor de telones, muy discreto y de singular ilustración literaria, hubiese reproducido en el del Teatro de la Comedia de la Villa y Corte al autor de *Mentiras dulces*, muy sentado, muy peripuesto de carrick, junto á Romea y no lejos de Calderón (¡...!)? Acaso el autor de estas líneas tenga un gusto pésimo; mas, aun sin estar conforme con el neo-romanticismo trasnochado de algunas obras del tempestuoso Echegaray, cambia el teatro entero de esas cuatro lumbreras (!) nó por una obra, nó por un acto, sino por una sola escena que le den á escoger entre las iluminadas por la chispa eléctrica que ha saltado en *La Esposa del Vengador*, en *Haroldo el normando*, en *Lo sublime en lo vulgar*, en *La Muerte en los labios*. Y es que á lloriqueos y *sensiblerías* prefirió siempre un latido del pensamiento y un salto del corazón; y al canto y á la caricia de una señorita cursilona, sigue prefiriendo las grandiosas extravagancias de Victor Hugo, y los rugidos y zarpazos de Shakespeare.

El nivel intelectual de Romea excedía en cien codos al de aquellos cuatro dramaturgos, que eran los eminentes del oficio, de no entrar en cuenta (que sí debe) el fecundísimo Díaz, José María, y no el famoso, sino aquel señor empresario que, dramón francés que atrapaba, traducción y arreglo enseguida.

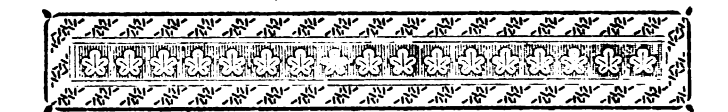
Verdad es que Ventura de la Vega escribió *El hombre de mundo*, y Ayala *El tejado de vidrio*, de

cuyas obras fué Don Julián maravilloso intérprete; pero éstas y alguna de menos importancia no constituían un repertorio *romeyano*, pues en ellas no podía parecer sino lo más exterior de aquel artista príncipe: la urbanidad, los modales, su purísima declamación sin canturías, llena de verdad y de sencillez, sin tocar en el prosaismo; aquella elegancia sin igual y aquella atracción encantadora, y, en fin, la expresión de las inquietudes y de los afectos que menos profundamente mueven el alma. Faltaban obras en que se empeñasen luchas más terribles, en que se pintaran pasiones más hondas: el actor quería retratarlas, sin apelar á los recursos de la arqueología, sin que la espada al cinto y la exigencia de los versos campanudos le obligaran á moverse y explicarse faltando al realismo á que pensaba llevar la Declamación. Romea no quería, ni acaso podía, renunciar á su frac ni á sus guantes, ni menos á ser el hombre contemporáneo, hasta en los momentos de la mayor exaltación: necesitaba el drama moderno. Pero que merezca citarse, por estar á su altura, no halló más que uno de temple nacional: *La bola de nieve* de Tamayo. Cuando Ayala escribió *El tanto por ciento*, Don Julián contaba muchos años y la estrenó un discípulo de Latorre (1861): Don Pedro Delgado. Don Joaquín Estévanez (1) escribió *Un drama nuevo*, que será eternamente el

(1) Muy conocido en casa de Don Manuel Tamayo á las horas de comer y á todas las que el gran dramático pase en ella.

más nuevo de todos los dramas: llegó tarde, y la obra fué representada por un discípulo de Arjona: Victorino Tamayo y Baus, hermano del autor. *Consuelo*, la joya preciadísima de López de Ayala, vino dos lustros después de la muerte del coloso, y tocóle al discípulo más insigne de Valero, á Don Antonio Vico, darle vida en el escenario.

A dominar el autor de *Rioja* su negligencia; á no entretenerse Ventura de la Vega con los arreglos del francés, y á querer Tamayo, ya tendríamos verdadero teatro nacional como gloriosa continuación del teatro del siglo XVII; y de ser Romea menos egoista para la enseñanza, tendríamos también una verdadera Casa de Calderón. Pero es la verdad, que el más clásico modelo de los actores españoles tiene que echarse en brazos de obras extranjeras arregladas por Grimaldi, Vega, María Díaz y otros menos famosos; y cuando deja el modesto recinto de la comedia para arrostrar las tempestades del drama, despliega las alas de su inspiración en *La mujer de un artista*, en *La Huérfana de Bruselas*, y, sobre todo, en *Súllyvan*, la cual, como enterrada en vida, yace con el sublime intérprete.



XLII

Los actores que, sin asemejarse á García Luna ni á Latorre ni á Romea, por estar marcados con el sello de la originalidad, pertenecen á la evolución naturalista de Mayquez y Grimaldi, fueron (cito á los más ilustres y más limpios de los pecados del *efecto)* Don Pedro Mate, Don José Calvo, Don Joaquín Arjona y Fernando Ossorio, contemporáneos de Latorre los dos primeros, y algo posteriores los últimos: entre ellos, fué Arjona el más insigne.

Otros, como *v.* y *gr.* Don Pedro Montaño, que resonó mucho en provincias y representó en el Príncipe algunas comedias de Bretón, haciendo *barbas* y *segundos;* Don José Tamayo, inspiradísimo en *Do-*

ña Mencía, y en *Teresa*, según dice Cañete (1); Don Juan Lombía, pretenso *galán* que quiso competir con Latorre en el teatro de la Cruz; pero cuyas condiciones y piernas de paréntesis le encerraron en los papeles de *característico,* en los cuales fué portentoso (2); Enrique Arjona, su heredero, dejado sin razón en olvido por la gran fama de su hermano Joaquín, y que en los *vejetes* no tuvo semejante, después de Lombía; Monreal, famosísimo en *los malvados*, y que provocaba la indignación del auditorio interpretando espantosamente el fraile del *Carlos II*; López Beneti, *actor de carácter* con Arjona; Pedro López que estuvo de barba con Valero; todos, á pesar de su mérito, están en la segunda fila; pero en obra como la presente deben ser mencionados.

Diamante de la escena llamaron á Don Pedro Mate (3), *segundo* de Latorre en el coliseo de la Cruz; y al representar juntos *El Zapatero y el Rey* (2.ª parte), rayó á gran altura en el papel de Don Enrique. De talento flexible, de figura simpática y porte distinguido, le confió Bretón principales figuras en sus obras; pero lo que hubo de conquistarle fama póstuma fué su inimitable representación de *El Rey Monje* de García Gutiérrez, á cuyo protagonista dió toda la majestad y colorido de que le revisten la fantasía, la leyenda y el drama. Enterrado quedó con

(1) Artículo acerca de Don Joaquín Arjona: publicóse en el almanaque de *La Ilustración Española y Americana* para 1887.

(2) *Recuerdos del tiempo viejo*, por Zorrilla.

(3) Barroso. *Ensayos* de Declamación.

su intérprete, como *Alfonso el Casto*, de Hartzenbusch, yace bajo la losa de Latorre. Pronto llevó á Mate la tisis al sepulcro. Pérdida dolorosa; porque, de vivir, y sabidos el talento y la infatigable aplicación de aquel artista, quizás hubiera sido, antes que Arjona y que Matilde Diez, enérgica protesta del efectismo *valerino*, y, en parte, de la estética *romeyana*, la cual, colocando en el trono del arte la verdad de la naturaleza, deja al pié de las gradas la verdad de la naturaleza, deja al pié de las gradas la verdad indiscutible de la fantasía, creadora del poema dramático.

No pensó tampoco en tal protesta Don José Calvo, singular ejemplo del actor español que, sin estudios ni filosofías, alcanzan por inspiración milagrosa legítimos lauros. Las condiciones de su voz, que rimbombaba un tanto (1), y su figura limitáronle á los papeles de *actor de carácter* en los cuales mostraba su asombrosa flexibilidad (2).

No porque de Calvo procedan sino porque al mismo género de papeles dedicaron sus aptitudes, dig-

---

(1) Según Cañete, el *barba* Don Donato Jiménez nos recuerda mucho á Don José Calvo.

(2) En aquel padre de *La Alquería de Bretaña*, en el Don Lucas del Cigarral de *Entre bobos anda el juego*, en el negro de *Flor de un día* y *Jorge el Armador*, dejó renombre no igualado aún. En el Colón de *Isabel la Católica* no fué superado sino por D. Julián Romea. En *Virginia*, sólo le igualó Arjona. Y en el género andaluz, que ejecutaba con Dardalla, resultó verdadera maravilla, dando pasmosa realidad á esos gitanos viejos, socarrones, astrosos y espirabaos. Pero quizá la mejor obra de José Calvo fué su hijo Rafael.

nos de memorarse deben ser Don Antonio Pizarroso y Don Francisco Oltra, los dos de no vulgar talento y de reconocida instrucción. Sintió el primero el influjo de Latorre y el decisivo de Zorrilla en los comienzos de su carrera, y el segundo la de Don Julián y más directamente la de Arjona; pero ambos recogieron en la buena comedia su corona mejor. Una cátedra particular abrió Pizarroso, y Oltra no dejó de tener condiciones muy excelentes de Director de escena, mostradas principalmente con los aficionados madrileños.

Algo nuevo vino con Ossorio: la fusión del *gracioso* con el *galán joven* de la comedia, una nueva faz del *actor cómico*, bien debido á la índole del talento de tan feliz intérprete, bien por la influencia de las compañías de los grandes trágicos italianos, como la Ristori, Salviny, Rossi y otros, que comenzaron á visitar, entonces, nuestra patria; compañías cuyo *actor cómico* desempeña los *galancetes jóvenes* del género jocoso, cultos y elegantes.

Era nuestro *gracioso* el del teatro antiguo, el pastor de Enzina, el bobo discreto de Vicente, el vizcaino y el fanfarrón de Rueda, Cisneros y Gálvez, y el alcalde de Juan Rana y Pedro *Alcaparrilla*, modificada por los tiempos la española costumbre *morcillera*, bien en Damián de Castro y en Querol, bien luego en Cubas y en Guzmán, cuya respectiva herencia recogieron Esteban del Río y Mariano Fernández. El personaje cómico de Ossorio, tan original en su expresión como su talento, solía ser el calave-

ra fino, el jóven de buen tono, el *pisaverde* insulso, el *tontaina* de clac, guante y junquillo, cuya representación escénica huele á *elenco* de Italia (1). Tuvo precursores, claro está, porque algún actor hubo de hacer *El Señorito mimado* de Iriarte, el Teodoro de *La niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa y los lechuguinos y mequetrefes de las comedias de Bretón, representadas aquéllas, y algunas de éstas, antes de que Ossorio pudiera distinguirse: Valero mismo (Don José) apareció con el Don Agapito de *Marcela*, y algún carácter análogo representó á maravilla Don Joaquín Arjona. Pero en Ossorio se define la conquista del *galán joven cómico* hecha por el *gracioso,* antes pintado á brocha gorda y luégo á finísimo pincel. Créase entonces el verdadero *galán cómico*, cuyos representantes de más talla (después de Ossorio, su precursor y su maestro) han sido estos dos: Mario Emilio López (Emilio Mario), sobre todo en su primera época, y Ricardo Zamacois, ingenio observador, vigoroso y flexible, capaz de representar los caracteres más diversos; numen indisciplinado, desigual y al fin prostituido por los Bufos. No han dejado de distinguirse en los tipos que hacía Ossorio, el malogrado Juan Catalina y Ricardo Valero, hijo del gran actor (2).

(1) El tipo era español y no italiano; pero en el repartimiento de papeles no pertenecía en nuestro teatro al *gracioso* español, sino al que se llamó y aun es llamado *galán joven*: en Italia, esta especie de personajes se representa por el *actor cómico*. No era, pues, Ossorio nuestro *morcillero* nacional.

(1) Por razones que saltan á la vista, no he de hablar mucho de los

Peregrina fué la flexibilidad de Ossorio, el cual pasaba de un salto desde el personaje más cómico al más trágico, y desde un muchachuelo de primeras letras á un nonagenario (1). Después de ser *gracioso*, dedicóse al drama; y de no haber muerto tan prematuramente, la dirección que Arjona dió al arte (dirección ecléctica entre *valerinos* y *romeyanos*, sin que ellos lo supiesen) hoy tuviera representantes que no tiene, porque Victorino Tamayo, uno de los discípulos de Arjona, no deja ninguno, y Fernando Ossorio pudo haberlos dejado. Lástima que en *La culebra en el pecho,* por la cual es célebre, rindiera su talento al *efectismo* melodramático.

Lo consciente, si nó lo intuitivo, de flexibilidad tan envidiable, formóse, sin duda, en los consejos y en la práctica de Don Joaquín Arjona, émulo digno de Valero y de Don Julián é ingenio tenazmente aguzado en las luchas sostenidas con la naturaleza física empeñada en que Arjona no fuese cómico, para conseguir lo cual nególe talla, figura interesante, dulce voz y resistencia á la fatiga. En Arjona todo lo suplían el arte y el cerebro. García Luna, el *galán*, y el *gracioso* Don Pedro Cubas influyeron en él: en Grimaldi bebió la dirección de escena; alcanzó la

---

actores que viven aún: los citaré, como de paso, reservándome la opinión. No hace gran falta que la exponga, ni habría de añadir nada nuevo á los interesantes artículos que *Córcholis* (D. Francisco Flores García) ha publicado acerca de aquellos que lo merecen.

(1) Ossorio estrenó *Los Crepúsculos;* hacía *El Maestro de baile* y *La vaquera de la Finojosa.*

suerte (que á Romea no cupo) de interpretar algunas obras de Tamayo, y resucitó el teatro de Moratín, el cual no ha tenido, ni acaso tenga, más primoroso intérprete. Mímico de primera fuerza, resultaba elegante siendo de presencia vulgar, y asombró con su *acción* en el mudo de *La Aldea de San Lorenzo*, que los demás actores han imitado de él, sin añadirle belleza ni detalle alguno. Tuvo además un don que faltó al gran Romea: el de formar discípulos y el de dirigir el conjunto de la representación, que aquél descuidaba lastimosamente. Su falta de condiciones físicas, sus estudios y el influjo de Latorre le alejaron de la pendiente por la que rueda la verdad hasta el prosaismo, y su conciencia artística prohibióle ir en busca de los *efectos* de relumbrón, plaza fuerte del enorme Valero (1). En la expresión de caracteres, la más alta de las cualidades del imita-

(1) En el estudio que acerca de Don Manuel Tamayo y Baus hizo el popular y excelente crítico *Fernanflor*, se dice hablando de Arjona: «Más favorecido por la naturaleza en las dotes intelectuales que no en las físicas, Arjona era todo pensamiento, estudio, labor; á fuerza de talento había llegado á ser elegante, siendo, como era, de figura vulgar; á fuerza de expresión, convencía en sus papeles de galán.» «...siendo, como era, primoroso en los detalles, abarcaba el conjunto de la representación; pensaba por todos los actores; explicábales su propio valor artístico dentro de una obra; armonizaba voces, ademanes y actitudes; hacía hombres de carne y hueso de muñecos de palo. Todos tenían talento, mientras formaban parte de su compañía.»

Nació Don Joaquín Arjona en Sevilla el año 1817; falleció en Madrid en 1875, siendo profesor en el Conservatorio. Matriculado estaba en él, aquel curso (1874-1875), el autor de este librote. Arjona, muy enfermo desde la muerte de su hijo Emilio (contendiente de Salmerón y hermoso talento), no pudo desempeñar la clase.

dor artístico del hombre, fué un prodigio, superando tal cual vez á Romea, Luna y Latorre; porque entre el muchacho de *El niño perdido*, el Barón de *El Peluquero en el baile*, *El tio Tararira*, Felipe *el Hermoso*, Virginio, *El lindo Don Diego* y *Un agente de policía* existen abismos, que no se salvan sin ingenio privilegiado y sin fervorosa devoción al arte y al estudio.

Trabajó con Valero, y le sustituyó, al tiempo que aquel encantador de las multitudes estaba en la plenitud de sus facultades peregrinas, y contratáronse juntos en el Teatro Español, cuando por la reforma del Conde de San Luis (1849), á quien tanto deben las letras patrias, comenzó á ser llamado de esta suerte el Teatro del Príncipe (1). Malogróse, por desventura, el gran pensamiento del noble Ministro, á los pocos días de comenzar á practicarlo, por causas á que no hubieron de mostrarse ajenas la política ni el orgullo selvático de los cómicos, siempre en lucha y defensa de sus cantadas y declamadas *categorías;* emigró Valero, ansioso de nuevas emociones, y Arjona, con restos de la compañía, se acogió al Teatro del Drama (2).

(1) En 1840 había hecho en él Romea importantes reformas materiales; hizo sustituir por *palcos-plateas* la *cazuela* famosa, y por haberla colocado más cerca del cielo, á imitación, sin duda, de la del *Teatro Real*, comenzó á llamarse *Paraíso*; pero, como la idea de *corral* era la primitiva, tratándose de nuestros teatros, continuó el delicioso *Edén* llamándose hasta la fecha *gallinero*. Las *butacas* son también de la época de dicha reforma.

(2) Teatro de los Basilios (por estar construido en el convento de

Puso allí el sello á su reputación, y comenzó á crear artistas, como María Rodríguez, que fué su ***dama joven***, y como Emilio Mario, los Ossorios (Fernando y Manuel) y Victorino Tamayo.

Imitóle el primero en el arte primoroso de dirigir la escena y en el aticismo y pulcritud de la representación de la comedia moratiniana; Fernando Ossorio, de vivir, hubiera vencido al profesor; Manuel decayó al pasar el puente de ***galán jóven*** á ***primer galán***, y Tamayo, con el cual llegó á nuestros días la escuela del maestro, fué quien tuvo con él mayor semejanza, por sus escasas condiciones externas, por su entendimiento y sensibilidad, por su declamación intencionada, su mímica excelente y por el primor de los detalles y la armonía del conjunto en la interpretación de los papeles y de las obras. El Yorik de ***Un drama nuevo***, cuando acababa de morir Romea y Arjona preparaba su campaña de América, le dió entre los actores españoles el primer puesto, que ora por modestia, ora por la índole de su carácter, no quiso defender.

Émulo sin par de Don Victorino fué Don Pedro Delgado. Imposible traer á la memoria al primero sin citar al segundo. Moviéronse por uno y otro en los teatros de Cervantes y San Fernando de Sevilla

---

tal nombre en la calle del Desengaño) y Teatro de Lope de Vega se llamó también. Ya existía el del Circo en la plaza del Rey, y como se construyeron, después de éste y del de Variedades, otros muchos, al desaparecer el de la Cruz, la excesiva división del público, conforme se multiplicó el espectáculo, puso término á las parcialidades.

sendas parcialidades, y no es de extrañar que los apologistas de la inteligencia de Tamayo encontrasen impugnadores en los que se hacían lenguas de la voz encantadora, de la purísima y bella recitación sin tonillos ni canturias, del claro entendimiento y del numen, dotes encubridoras de los desaciertos de la mímica de Don Pedro. Discípulo del trágico Latorre, prefirió el drama romántico, mientras que Don Victorino tuvo predilección por la comedia urbana, el drama social y el melodrama. Así Tamayo, más correcto, más elegante, más excelente mímico, y así Don Pedro, más encantador de los oidos y más arrebatador del auditorio. Y es que, á pesar de los lastimosos *efectos* de su acción y de sus actitudes, no han tenido la gentileza castellana y el desenfado caballeresco quien los represente con mayor bizarría, después de Latorre y de Mate. A Don Pedro la anillada loriga y el *parlamento*, y á Don Victorino la levita y el diálogo, veníanles como de molde.

Don Pedro, como más pagado de la formas externas de la recitación, cayó en el *efectismo*, del cual Tamayo estuvo libre, aunque no siempre. Por esto, hizo aquél, entre cómicos de la legua y actores de afición, muchos prosélitos, que todavía creen imitarle, dando mugidos y apretando los dientes, recursos de que, á semejanza del inglés Kean, se valía Delgado para expresar la cólera. Quien le siguió algo más de cerca, pero no sistemáticamente, fué Don José Izquierdo bastante conocido en provincias.

En realidad, ni D. Pedro ni Don Vitorino logra-

ron formar actores, contentándose con ser el uno discípulo de Latorre, parte de cuyo trabajo repitió, y el otro el mejor alumno de Arjona, el más completo; porque, de los tres restantes, Mario se limitó al género cómico; Fernando Ossorio, de no morir cuando empezaba, se hubiera separado, por su talento singular, de toda corriente; y Manuel Ossorio no resiste la comparación con ninguno de ellos.

Tampoco Mate dejó discípulos de renombre, si no hemos de llamar así á su *dama joven* Josefa Palma y á su *galán jóven* Vicente Caltañazor. En la primera influyeron, más que los consejos de su director, las corrientes del romanticismo sentimental, que, por las condiciones del bello sexo, encarnó en las *damas* mejor que en los *galanes*; y en cuanto al segundo, es bien sabido que, trocado en tenor cómico de la zarzuela, presentóse con otra faz, cuyos resplandores obscurecieron la del actor dramático.

Pero no citaré á la bellísima y elegante *dama joven* del Príncipe, aquella que "producía en el público tumultos de lágrimas, siempre que representaba á *Catalina Howard*" (1) sin hacer mención de las actrices de su tiempo.

Si por influjo de Mayquez probó, tal vez, sus fuerzas Antera Baus en el género trágico, tanto ella como Agustina Torres lucían más sus aptitudes en la antigua comedia, continuando la tradición de Rita Luna, y, á veces, en la comedia moratiniana, siguien-

(1) Sepúlveda (*obr. cit.* pág. 189).

do la práctica y los consejos de Josefa Virg, la cual, aparte de sus dotes eximias, habíalos escuchado y recibido del autor de *El Café*. Las otras dos Baus (Teresa y Joaquina) sentaron también sus reales en el siglo de oro; pero, al venir al nuestro con Moratín, con Gorostiza y con Bretón, sorprendiéronlas en el camino aquellos chaparrones de lágrimas que caían sobre nuestras *damas* desde las alturas del dramón traducido. Y por todas ellas y aun por la Concepción Rodríguez (que llegó al drama romántico hecha una sopa) y por la Pepita Palma, llegaron suspiros, pañuelito, sollozos y llanto, desde Rita Luna hasta Teodora Lamadrid y sus discípulas del Conservatorio (1). Fueron, no obstante, las Baus (sobre todo Joaquina), tras de buenas mozas (2), damas excelentes y cortesanas, sin el tonillo ni el amaneramiento, primores en las actrices de provincias.»

Mas el tumultuoso drama romántico exigía la fuerza trágica y la flexibilidad de la comedia bretoniana, y á representarlo vienen la Rodríguez (en su segunda época) y Bárbara Lamadrid.

Concepción Rodríguez (3) fué actriz eminente. Su sensibilidad, su talento, su voz, que en las situaciones patéticas encontró halagos de inefable ternura;

---

(1) Dios las conserve en él para bien del arte... *en conserva.*

(2) Zorrilla (*obr. cit.*, t. I.)

(3) Hija del *ejercicio*, nació en Palma de Mallorca el 14 de diciembre de 1802. Su padre, antes de ser cómico, había seguido en la Universidad de Valencia una carrera literaria, y su madre estaba emparentada con varias casas muy distinguidas de Andalucía.

sus modales debidos á la esmeradísima educación que recibiera; el haber visto y admirado á Mayquez; los consejos del primer actor Bernardo Gil y de la primera dama la señora Dolores Pinto, más hábiles en la teoría que en la práctica de su arte, le conquistaron prematuro renombre, si bien el público entusiasmo manifestóse como reacción de la tibieza con que al principio fué mirada, por lo fría y lo pávida, bien á causa de su modestísimo porte y del temblor del *genio*, bien porque no gustó mucho del teatro antiguo, que en los primeros pasos de su carrera tuvo que representar. La modestia, la seguridad del triunfo, las sabias observaciones de Solís, el apuntador de Isidoro Mayquez y los advertimientos de la Virg lograron que las alabanzas no la desvaneciesen (1).

Indecisa entre consejeros tan distintos, ignoraba cómo dominar las modulaciones de su voz, para poder aplicarla á tantos afectos; cómo distinguir los que eran análogos, la melancolía, la tristeza, la pesadumbre, la aflicción; cómo no confundir el candor con la bobería; cómo dejar aquel dichoso pañuelito que sacaban todas; y puesto que, gracias á Dios, no *cantaba* los versos ni tenía *tonillo*, cómo hacer que

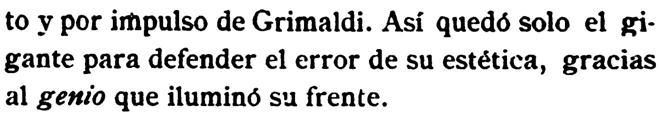
(1) Así la halló serena el vaivén de la fortuna que tuvo que experimentar. Ascendida á primera dama en 1820, cuando se inició en el teatro el *sistema* de las *empresas* particulares, consideróse su ascenso sin validez alguna, cuando en 1824 volvieron las cosas al *ser y estado* anterior al 7 de marzo de 1820: el teatro se restituyó á la administración de los actores con sus funestas *categorías*, y la Rodríguez descendió á *sobresaliente*.

su *naturalidad*, que era la naturalidad de la Rodríguez, fuese la de los personajes; y cómo habían de transcender éstos al perfume del alma de los poetas que los engendraron: tales eran en un principio sus imperfecciones artísticas.

Y pensando en ello y dándole vueltas á la cabeza estaba cierto día la joven actriz, cuando le llovió del mismísimo cielo un novio y con él un gran profesor. Por algo había casa de huéspedes en el piso tercero del antiguo núm. 11 de la calle del Príncipe y habitaba ella el piso segundo; para que se hundiera el piso de arriba y cayese Grimaldi herido á la alcoba de la Conchita; para que se casaran en la parroquia de San Sebastian de Madrid el 11 de enero de 1825, y para que la Leonor de *Don Álvaro*, discípula de su consorte, superase á la francesa Mars en *Los hijos de Eduardo* (1) y fuera el portento de la escena española, sin otra rival que Matilde Diez durante medio siglo.

Insigne precursora del *naturalismo romeyano*, huyó pronto del funesto sistema de ser en el arte tan natural como la naturaleza misma; huyó por instin-

(1) El Marqués de Molins, que vió la representación en Francia, á la semana siguiente de estrenarse en Madrid por Romea, Concepción Rodriguez y Carlos Latorre la obra de Mr. Delavigne, dice que la Mars hacia la reina, pero no la madre; mientras nuestra gran dama admiró al auditorio siendo las dos cosas. Añade también que el actor Ligier en el Glocester, preparado por el autor nada menos que para Talma, quedó por sus amaneramientos á gran distancia de Romea. Bien es cierto que, en el gran triunfo de éste, corresponde la mitad á Grimaldi, que le ensayó el papel. (V. su hermoso libro *Bretón de los Herreros*).



to y por impulso de Grimaldi. Así quedó solo el gigante para defender el error de su estética, gracias al *genio* que iluminó su frente.

No alcanzó su celebridad, pero fué muy notable, Bárbara Lamadrid, la gitana de *El Trovador*, inseparable compañera de Latorre en el género trágico. Los dominios de la inteligente cuanto modesta *dama* eran las inflexiones de la voz, de las cuales sacaba sorprendentes *efectos*, sin desnaturalizar la situación dramática, ni el personaje y la pasión representados: así en la Condesa de *Sancho García* tocó en las cumbres de la belleza con el arte de su expresión.

Dama joven, por aquel tiempo, era su hermana Teodora (1840), la cual logró adquirir nombradía mayor, no sólo por haberla superado en flexibilidad, auxiliada por la índole de las obras que representó con Arjona, compañero suyo en el arte desde la niñez (obras menos idealistas que el repertorio de Zorrilla), sino porque sostuvo digna emulación con la más inspirada de las actrices de su época, con Matilde Diez; emulación que no pudo existir entre la Rodríguez y la Bárbara (1). De hermosa presencia en las tablas, elegante sin afectación, libre de amaneramientos efectistas, como dama favorita de su excelente director y compañero, pronto se colocó Teodora Lamadrid en la primera línea, siendo gran-

(1) Esta emulación tiene el mismo carácter que la de Arjona con Romea y Valero; aquéllas y éstos trabajaron juntos en muchas ocasiones, en el mismo teatro y en la misma obra.

de parte á sostener su renombre la asiduidad en los estudios, su espíritu de observación y su privilegiado talento. Si admiró en *Adriana* de Scribe, produjo un entusiasmo indescriptible en *La Campana de la Almudaina*, hizo llorar en *El Tanto por ciento,* y desde las creaciones de Calderón y de Tirso á la comedia de Moratín y de Bretón, y desde el sainete de la Cruz al drama de Ayala y de Tamayo y hasta el espeluznante portento de Echegaray (1), todo fué interpretado á maravilla por la actual profesora del Conservatorio. Quizá su excesiva sensibilidad alimentó su más ostensible defecto, el cual consistió en no haber derrochado, de una sola vez, la herencia de suspiros y lágrimas de la gran llorona Rita Luna.

No llegó afortunadamente el tono lacrimoso á Matilde Diez, con ser la que lloró en *Amor de madre* como nadie ha llorado ni llorará en escena (2). Matilde llena medio siglo, y en intuición poderosa no le igualó ni la propia Rodríguez; todavía no ha sido reemplazada, ni ha tenido rival. De su fuego sagrado, de su inspiración, la misma Teodora quedó á buena distancia; y tan sólo su discípula Elisa Boldún ha podido seguirla. En Concha Rodríguez y en Teodora son admirables el trabajo, el estudio, escalando las alturas del *genio.* Matilde no tuvo aprendizaje; se presentó, y se impuso á la crítica y al audi-

(1) Estrenó en Apolo (1875) con Antonio Vico *En el puño de la espada.*

(2) Sepúlveda, *(obr. cit.)*

torio. Comenzó por ser indiscutible. De nueve años (!) firmó el primer ajuste y admiró á Sevilla; apenas si tenía doce abriles, cuando estrenó con Luna *La Huérfana de Bruselas;* al año siguiente, representó de una manera portentosa ***Cristina ó la reina de quince años***, que Nicasio Gallego escribió para ella, y desde entonces ocupó su trono de reina del arte. Inmenso fué su repertorio; y, así, dice muy bien un periodista distinguido, que "estaba su corona tejida con hojas arrancadas por su talento á las de todos nuestros poetas dramáticos." "No se inspiró, añade, en ninguno de los extremos ni exageraciones sistemáticas. Supo encontrar los límites en que pueden confundirse, y ser susceptibles de armonía, lo ideal y lo real." "Su voz, dice también, era en ella casi una facultad del espíritu; pura, sonora, argentina, salía de su pecho flexible y vaga, unas veces, como los ecos de un arpa eólica, y, otras, profunda y grave como las notas del órgano ó el melodium." Por eso al pronunciar la primera palabra, se metía Matilde en el corazón de los oyentes (1). Cuando representó en Sevilla (1840) *La escuela de las coquetas*, produjo un delirio de entusiasmo; y, así, escribía cierto diplomático extranjero, corresponsal de un periódico parisiense: "He visto aquí una actriz, delicada como

---

(1) Articulo publicado en 18 de enero de 1883 por Don Mariano Araus. Incurre en algunos errores; decir, *v. y gr.*, que compartió con García Gutiérrez el triunfo de *El Trovador*, siendo así que fué interpretada la obra por Doña Concepción Rodríguez, Bárbara Lamadrid, Latorre y D. Julián Romea.

Madlle. Mars, enérgica y vehemente como la Duchesnoi; hermosa y noble como la Georges."

Artista verdaderamente *protea*, asombra su fecundidad, y pasman sus adivinaciones en el arte sublime de representar el carácter humano; calzó lo mismo el zueco que el coturno; en todo fué grande, y, como Arjona, fué también protesta del *efectismo*, que lo plagaba todo, y práctica demostración de los errores estéticos de su esposo Julián, vencido por ella en *Traidor, inconfeso y mártir* y en otras obras cuyos tipos ideales no podían entrar en el sistema *romeyano* (1).

Con Matilde Diez, la actriz mayor del siglo XIX, aun entrando en cuenta Rita Luna, Concepción Rodríguez y Teodora Lamadrid, acabáronse las grandes *damas*, y sólo Elisa Boldún fué su legítima heredera (2).

Las demás artistas dignas de mención quedan

(1) No por esto tuvo Matilde nada de común con Arjona, al cual se asemejó algo más Teodora por el aprendizaje, por los primores de su labor, por la observación constante, por el estudio, por la previsión. La protesta de aquélla fué más enérgica, y en el temple para la lucha se asemejó más á Valero, también adversario del *naturalismo*... natural.

En el opúsculo *Los heroes en el teatro* expuso Romea su estética maravillosamente (era un escritor de innegable talento), y con ella se defendió, aunque en balde, de la frialdad con que fué recibido por el público en *La muerte de César.*

El arte es la verdad, proclama el gran actor, *y la verdad es la naturaleza.* Él solo, ya lo dice el eminente crítico Ixart *(obr. cit.)*, pudo defender esta bandera; es que sabía apoderarse de la *verdad* artística.

(2) Nació Matilde Diez en Sevilla el Jueves Santo de 1818, y falleció en Madrid el 17 de enero de 1883 al ponerse el sol.

harto lejos de las citadas: proceden ya de Grimaldi, ya de Teodora, bien de la Jerónima Llorente (*característica* sin par), bien de Matilde, bien de Arjona, y sólo tienen mérito relativo, entre otras razones, por no sobresalir sino en un solo género cada una.

Pero es preciso no olvidar los nombres de Concepción Samaniego, Plácida Tablares y la Sampelayo, *damas;* Salvadora Cairón, discípula de Valero, más distinguida en la comedia; Concepción Marín, de mejores aptitudes para el drama patético; María Ortiz, de arrogante figura trágica, que gustaba mucho en provincias, y á quien Ventura de la Vega dedicó una octava real, cuando la vió representar la gran tragedia de Tamayo; Amalia Gutiérrez, muy hermosa; Mercedes Buzón, discretísima; Felipa Orgaz y Balbina Valverde, *características*, algo lejos de la Llorente, y afeada la última por el *sarampión naturalista*, que diría Clarín; Adelaida Zapatero, Clotilde Lombía y Lola Fernández, *graciosas*.

Es de justicia que figure aparte Josefa Valero, hermana del gran cómico, aquella que tanto entusiasmó á Sevilla. Murió, casi en las tablas, por exceso de sensibilidad. ¿Parecerá imposible? Pues murió de un aplauso (1). Y al lado suyo, que de su tiempo es, vaya la graciosísima y menuda Juana Pérez, revoloteadora como las golondrinas y traviesa como

(1) Dios perdone al asesino que lo provocó, por haber preparado una silba, en venganza, según se cuenta, de la honradez de la Valero. La violenta emoción que sintió por estas demostraciones, al salir una noche al escenario, le quitó la vida.

El pilluelo de París, en la obra de cuyo nombre logró maravillar. Nunca pasó de diez y siete primaveras, y un retrato verídico de su figura y de su arte dejó en Pepita Hijosa.

En verdad, que con esta pléyade de actores y de actrices; con directores como Grimaldi, Arjona, los dos Valero (Don Isidoro y Don José) y, después, Don Manuel Catalina y Don Emilio Mario, sobraban elementos para haber organizado de otra suerte el Conservatorio, el cual no ha sido más que un nombre (1). Al salir de una misma escuela los actores, hubieran menguado con el estudio su indisciplina y hasta su vanidad, y no se malograra el pensamiento del Conde de San Luis. De fundarse la Casa de Calderón, los modernos dramáticos hubieran vuelto la espalda desdeñosos al romanticismo y al dramón francés, y siguiendo la dirección de Ayala, ó la de

(1) *El Real Conservatorio de Música y Declamación*, en el cual no se ha enseñado nunca Declamación, ni siquiera Lectura y Mímica, fué creado en 1831 bajo la dirección del distinguido maestro compositor Carnicer. Dióse á Luna y á Latorre el tratamiento de DON, primero que fué concedido á los cómicos, y nombrósceles profesores de sendas clases abiertas para que en ellas enseñaran el *Arte del cómico*: después corrieron á cargo de Romea y Matilde Diez, de Arjona y Teodora Lamadrid, gracias al funestísimo sistema de clasificar por el sexo á los alumnos. Pero es inútil decir que allí no se enseñó ni Historia ni Arqueología, siquiera por la Indumentaria, ni Prosodia ni Literatura dramática ni Métrica ni Mímica ni Esgrima ni Urbanidad; en fin, no se enseñó, ni se enseña absolutamente nada. Se reparten una comedia ó dos, se hacen una noche, y cátate Mayquez.

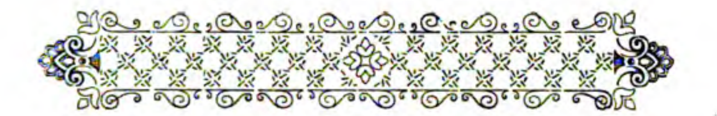
Hoy es profesor Vico, el cual ni está en Madrid, ni ha dado la clase, ni puede darla.... que es peor.

Tamayo y Enrique Gaspar, que marchaban diez lustros adelante, hubiera llegado el gran Echegaray sin tumba y sin hachero, con osadías de Dumas y de Victor Hugo, y sin *efectismos* de Bouchardy.

Pero somos los hijos de España pendencieros, conservadores y orgullosos, á fuer de independientes; y como siempre hemos estado rompiéndonos el alma y haciendo el trovador ¿quién podía quitarnos la espada ni la cítara? Nuestro teatro había de ser siempre músico y guerrero, y nuestros *galanes* tenían que salir de casco y de loriga, ó de *trusas* y botas de campana, y decir algo gordo y alto para que se oyese desde la *cazuela,* y contárselo todo al público, que para eso pagaba, y las *damas* tenían que saber llorar y tener *tonillo*, y el *traidor* poner muy mala cara y hacerse el estrabón, y caerse bien cuando le dieran el garrotazo y el disgusto; y el *gracioso* tenía que hacer desternillarse de risa al auditorio, y ser, antes que todo, *morcillero*.

Por eso el arte de Romea no tuvo resonancia en provincias, las cuales no habían arrinconado aún en el guardarropa el veneno y el puñal del romanticismo ni la caja de truenos del dramón francés. De aquí, la sacudida que da á los *romeyanos* un actor de facultades estupendas, que en América y en España logró renombre semejante al del gran Federico Lemaitre, rey del *melodrama*.

Aludo á Don José Valero.



XLIII

Valero es el representante de más estatura intelectual, no de la dirección que Romea quiso dar al arte español y en cuya obra le siguieron muy pocos de los privilegiados, sino de la que la gran masa del público y los autores imponían. Valero es un actor *genial*, oriundo del numen indígena: por la inspiración y aun por la ignorancia, podría creerse que procede de Mayquez; por la grandeza, de Latorre; por la *vis cómica*, de Cubas; pero en realidad se ha engendrado él mismo, y á nadie se parece. En Romea el arte es erudito y hermoso; en Valero, grande y popular. Él y Romea son hermanos, únicamente porque lo son los ingenios de primer orden; pero su temperamento es distinto.

En Romea reina la armonía, resultado del equilibrio de las facultades; en Valero predominan la fogosidad y la fuerza. Lo que en aquél es luz de medio día, es en éste llama de hoguera; lo que en Don Julián es mano con guante, en Valero es garra con uñas; y lo que es bastoncillo del uno, conviértese en espada del otro. Antes que todo está, para el primero, la realización de la belleza artística respetando los fueros de la verdad: para el segundo, nada hay ante la gloria y los aplausos; la cuestión es herir blandiendo el arma, buscar el *efecto*, y, si nó, crearle. Cuando el personaje y la verdad nos ayuden, como Crespo en *El Alcalde de Zalamea* y el Rey en *Luis XI*, respetarlos, rendirles culto, y beber en sus fuentes inspiradoras; pero cuando por ello se tenga que sacrificar un aplauso, esperen la verdad y los caracteres detrás de bastidores.

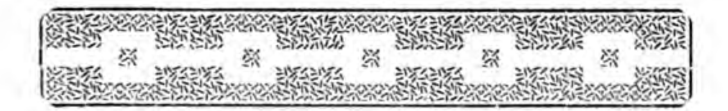
Pero como en Valero todo es grande, las bellezas, los defectos, la ignorancia y la inspiración, su espíritu aventurero no cabe en Madrid, é invade las provincias; no cabe en su patria, y recorre las dos Américas, llenándose de gloria y alzando hasta las nubes, con el suyo, el renombre español.

Valero lo hace todo, el teatro antiguo y el teatro moderno, la comedia de *capa y espada*, el *melodrama* espeluznante, la alta comedia urbana, el drama patético, el drama trágico, el sainete, la gran tragedia y el pasillo cómico; representa el *característico*, el *galán*, el *barba* y el *gracioso*. Y aquí provocando la risa y haciendo allá derramar lágrimas, en esta

tragedia espantando y en aquel drama conmoviendo, siempre con independencia y desenfado á la española, dando en las obras cortes á su placer, preparando *efectos* asombrosos, haciendo propaganda de su práctico *doctrinarismo efectista,* creando actores donde hallaba *madera* para ello (Vico es hermosa prueba), y reinando siempre sobre el público, al cual tiene buen cuidado de no suprimir, y de quien se ríe, cuando aplaude sus tartamudeos y sus *transiciones*, Valero alumbra en nuestra escena, no con rayos tan puros, pero sí más ardientes que los del intérprete de *Súllyvan.*

Don Julián es un sol; Valero es un cometa, cuya cabellera flameante soltó chispas que encendieron la mente de casi todos los actores españoles; y si no hubiera cruzado nuestro horizonte para volver de tarde en tarde, la Declamación, aun con lo que él conservaba del *estilo efectista* y de la indisciplina indígena, se hubiera salvado de la locura y de la anemia, enfermedades que le hicieron adquirir *ciertos* discípulos suyos y *falsos* y pretensos discípulos de Don Julián, confundiendo los unos *el realismo efectista* de aquél con la exageración y el artificio, y convirtiendo los otros la naturalidad artística de éste en el más insulso prosaismo. Y de una y otra masa está compuesta esa falange de comediantes *del montón*, la cual nos abruma desde hace medio siglo; que no sabe apenas escribir; que lee de una manera insoportable; que recita como quiere el apuntador; que dice que la acción y el gesto tienen

que salir ellos solos, *allí donde lo pida el cuerpo;* que, vestidos de malla, gritan, manotean, hacen retemblar el tablado, y se rompen el esternón con la manopla, mientras que, en poniéndose el frac, hablan para el cuello de su camisa, piden limosna con sombrero en mano, le meten por las narices del interlocutor ó le colocan en el propio estómago, como ventosa, si no le dejan antes sobre un mueble, en posición tan académica, cual si la loza basta mandase á los salones un visitante... de etiqueta... y de necesidad. Aludo á los que no conocen el teatro sino por la concha, y piensan que Calderón dijo en *La vida es sueño* muchas tonterías, que ni se entienden, ni hay quien las declame.



XLIV

Desde las alturas de Romea y Matilde, Arjona y Teodora Lamadrid, el arte desciende; y, para despeñarlo, el influjo francés ayuda, una vez más, á la indisciplina de nuestro carácter y á la ridícula soberbia de los cómicos, cuanto más ignorantes más desvanecidos.

Pero se acerca la revolución, y vienen los *Bufos*.

Nos había invadido la anemia, y llegaron después el carnaval y la locura; y ya en la postración de la sensiblería, ya en las bacanales de los bufos, ya víctima de los ataques epilépticos de los imitadores de Echegaray, apenas si la musa escénica encuentra dónde reposar, á no ser en brazos de Ayala, que, después de un mutismo doloroso y punible, lé proporciona su *Consuelo*.

Ya estamos en plenitud carnavalesca; pronto vendrán las zumbas ¡y, sobre todo, el baile! Acaba el reinado de Talía, y comienza el de Momo y Baco; que el uno vestido de *Pierrot* alegre y saltimbanqui, el otro envuelto en sucio dominó de colcha, pintarrajeada la faz, la lengua de estropajo y los ojos con lágrimas de vino, se nos acercan, entre tumbos; vienen de más allá del Pirineo.

¡Cuán alborotadora turba los acompaña! De lejos, parece humana muchedumbre; pero es, de cerca, rebaño de sátiros y hediondo lupanar. Así, las que parecían creaciones chispeantes de compositor y de poeta cómico, son caricaturas y monstruosidades de murguista y coplero vendidos al oro y á la prostitución. ¡Ved á los comediantes, en la escena, entre decoraciones fantásticas y luces de bengala, vestidos con terciopelos de veludillo y rasos de percal, luciendo broches, cadenillas y ajorcas de oro de velón, diademas de hoja de lata, festones de oropel y brillantes de vaso, cuando no salen *ellas* á la moda del Paraiso nadando en cascadas luminosas de soles de Dumont! ¡Cuál se fingen Nereidas, Hadas y Diosas del Olimpo! ¡Pero vedlos, bajada la cortina! ¡Cuál se parecen á vampiros las hembras, y los varones, á esos sapos que laten con el vientre! ¡Ved cómo se deslizan, con la baba de la lascivia temblorosa, por los pasillos obscuros y tortuosos que conducen á los vestuarios, según se desliza el alimento por los ondulantes intestinos del monstruoso saurio de la gula y de la lujuria, el cual ha de arrojar, al cabo, los des-

pojos acres de su penosísima digestión, manchando en ellos su asquerosa piel! A los ojos de la codicia, parecerán solícitas abejas que han de enriquecer con el dorado fruto de su labor al empresario; pero, á los ojos de mi indignación española, no son sino piara de cerdos, recua de asnos, muchedumbre de micos; los irracionales más lujuriosos de la Creación.

Ya están aquí: suena mejor la música, y anímase la danza gálica: acabaron los dramas, y comienzan las pantorrillas: ya no se hacen comedias; se *hacen señores* (1). Nunca se ganaron, sin talento, los triunfos y el oro, y ahora se ganan, sin vergüenza, con la hermosura y con las impudicias de la carne. El empresario no da sueldo más que á los varones; á las hembras las paga el apetito.

¡En baile, pues! ¿No acertais aún con los *pas de buré*, con los *estaques*, con las vueltas ni con los saludos de pierna horizontal? ¡Pues si la *horizontal* es lo primero! Aprended con Offembasch y con todos estos que teneis al lado: *Pascual Bailón, La Duquesa* de no sé dónde, *Los Dioses del Olimpo*, *Los Brigantes*, *Barba Azul Chipé*, *El Barón de la Castaña*, *Los Estanqueros aéreos* y otros mil. Aprended, si nó, con Pina, con Santisteban y con Puente y Brañas, ingenios de esta tierra, que también *lo bailan*, desde que, al subir al Parnaso, se revolcaron en el cieno francés. Y si no *lo bailais*, ¡alzad los ojos, y mirad ese carro de triunfo que rechina, se bambo-

(1) Frase muy significativa en jerga madrileña.

lea, y viene trepidando, entre tirsos altísimos y carteles inmensos, lleno de telones, bambalinas, cachivaches y payasos con máscara! ¡Ved á Baco y á Mimo, que, embadurnados con las heces del mosto y ahora uncidos á esa nueva carreta de Thespis, conducen (según ha escrito no sé quién) á Melpómene y á Talía, para que sean ajusticiadas frente á la estatua pensadora de Calderón!

¡En baile, sí! ¿Quién lleva la batuta? ¿Un hombre? No: el gran sátiro. ¿Un gran artista? Pudo haberlo sido; pero quedóse en el mayor de los histriones, cuando, devorado por la sed del oro, se convirtió en Judas del arte, en habilísimo tercero y en asesino de aquel numen que, para intérprete de lo cómico, le había dado el cielo.—¡Allí le teneis, la frente orlada de laureles de trapo y cintas de papel, mostrando por los bajos de los amplísimos calzones la hendida pezuña del macho cabrio, y danzando entre *suripantas* vestidas de carne y de raso muy verde! Os invitará para que tomeis con ellas parte en el *can-can*; pero ¡alejaos, no las toqueis, que vienen de las Galias!—No he de decir su nombre. Es el de un español lleno, sin duda, de bondad como padre, de fidelidad como amigo y de honradez como ciudadano; ¡pero lo manchó como artista, lo tradujo al francés, y ya no es digno de mi patria!



XLV

Recargada parece la pintura, refiriéndose á los *bufos,* cuando, una vez tomada la tierra, se españolizan, y, unidos á la zarzuela que les abre los brazos y los arrulla con su musiquilla, llegan á ser engendradores de las farsas cómico-líricas al uso, farsas que llamó no sé quién *rabadanescas* (1), al decir que asomaban sus máscaras por entre los telones de *La Gran Vía*, y á las cuales se unió, alguna vez, la sátira política, que vino con la revolución. Pero recordando lo que fué el desenfreno gálico-cancanesco y las consecuencias que ha traido al arte de las piezas por horas, en el

(1) Como dignas, sin duda, de aquel Rabadán el librero, malo y fecundísimo poeta, citado por Mesonero en sus memorias.

ejercicio del cual ganan sueldos escandalosos las artistas cuyo mérito consiste en la hermosura y en la simulación bailable de la cópula, todavía no queda expuesto á toda luz cuadro tan parecido al del teatro contra el cual San Isidoro fulminara.

El género bufo, legítimo como parodia y protesta de las exageraciones trágicas, es, á veces, crítica sagaz de los extravíos de la imaginación: ejerce influjo semejante al de ciertos sistemas filosóficos, parodia de concepciones soberanas, máscaras que hacen muecas al paso de Sócrates, de Platón, de Hegel ó de Kant por el cerebro humano; género bufo de la filosofía, que impulsa al pensamiento hacia una síntesis suprema.

Teníamos en nuestro gran teatro comedia bufa, según demostró en cierto artículo el sabroso cronista de *La Ilustración Española* Don José Fernández Bremón. Muchos de nuestros *pasillos* cómicos y *entremeses* son piezas bufo-líricas con su tantico de parodia y de sátira llenas de sal y de mostaza. ¿No han llegado á nuestra época las tonadillas, como el *Trípili* y

Los tres pelitós del dómino,
Peluquín, Peluquín y Antón,

que haciendo las delicias del público cantaba *el gracioso de las chisteras* Mariano Fernández? Pues hijo de la *jácara* y de la *tonadilla*, del entremés y de la zarzuela, hubiéramos tenido un teatro cómico-lírico del género bufo, muy decoroso, muy español, y, después de un drama tremebundo, hubiésemos

cantado todos *princesas*, y bailado la jota, las seguidillas y el bolero; pero no el *can-cán*.

Como la armonía resulta de la oposición de los términos de la variedad (fórmula krausista), ¿cuál había de ser el opuesto á la comedia enteca y al soso, ripioso y empalagoso lirismo casero, con que adornaron Eguílaz y otros su moral sermoncico? ¿La tragedia? ¿Y pudo la declamación trágica oponerse, entonces, á la de todas aquellas sensiblerías cursis de padres de familia, salvadas por el peregrino talento de Romea y de Arjona?

No, porque, fuera del *Edipo* de Martínez de la Rosa (que, después de muerto Latorre, solían ejecutar Valero y, á veces, Don Pedro Delgado, discípulo de aquél), no quedó de repertorio tragedia alguna (1): no también, porque ni la *Virginia* de Tamayo (1853)

---

(1) *El Aben-Humeya* (1836) del señor Martinez de la Rosa no gustó, y hasta fué injustamente vapulada por Fígaro, á pesar de la alta significación de la obra, según Menéndez y Pelayo, al cual sigue en esto el R. P. Blanco García *(Hist. de la Lit. esp. en el siglo XIX)*. De las tragedias del Duque de Rivas, *Ataulfo* fué prohibida; *Lanuza* (1836), olvidada, cuando pasó la oportunidad politiquera; *Arias Gonzalo* y *Florinda* no hicieron fortuna. *Sofronia*, de Zorrilla, por tener sólo un acto y ser obra de *dama*, se representó por excepción en algún *beneficio*. *Blanca de Borbón* (1835) y alguna otra de Gil y Zárate no se sostuvieron mucho en el *cartel*; su *Rosmunda* (más bien drama trágico) fué puesta en escena en el Liceo únicamente, cuya Sección dramática pienso que dirigía Ventura de la Vega, lector y actor de primer orden entre los *aficionados*, como lo hubiera sido entre los cómicos de profesión; y de *Rodrigo* no hay que hablar, porque el estúpido reverendísimo P. Carrillo, censor de teatros, no se dejó ablandar ni con el bote de rapé que le regalara el autor, y prohibió la tragedia; que *no estaba bien que á un monarca español le gustaran las chicas*. *Macbeth*, arreglo de

ni *La Muerte de César* de Ventura de la Vega (1865-1866), viriles esfuerzos, pero solos, desde Latorre á Rafael Calvo, ni fueron bastantes á dar vigor al estro de los otros poetas *cursis*, ni á conseguir que los cómicos *naturalistas*, cuyo Júpiter era Don Julián, declamasen como Dios manda, para el público y no para su sayo. Ni se olvide el fracaso del gran actor, cuya ideas estéticas acerca de su arte se estrellaron en la ejecución de Valero, el cual llevóse la palma en la segunda de las mencionadas tragedias, venciendo al coloso (1). Bien es verdad que el *efectismo* del arrebatador de la muchedumbre obscurecía al inquisidor profundo de la realidad, como anubla por un momento al astro rey el nubarrón de la tormenta. Quedó sola Virginia en el repertorio de Arjona, en el de su discípulo Victorino Tamayo y en el de Don José Calvo, porque estos dos tomaron con aquél parte en el estreno: tiempos después, representáronla Pepe Mata y Antonio Vico, procedentes ambos de

---

García Villalta (1838), fué silbada injusta y estrepitosamente. *César*, *Catilina* y *Junio Bruto*, del poeta Díaz (así llamaban á Don José María Díaz) pasaron para no volver. Y ¿quién, á los dos meses, se acordaba de la *Remismunda*, de Don Juan de Ariza?

Todas ellas, lo mismo que las tragedias de la Avellaneda *El Príncipe de Viana*, *Egilona*, *Saul*, *Recaredo* y aun la mejor de todas, *Alfonso Munio* (1844), yacen en el olvido. En cuanto á la *Mérope* y otras así, de nuestro inmortal Bretón de los Herreros, ya estaban olvidadas antes. Traducciones como *Marino Faliero*, que Latorre interpretó admirablemente, fuéronse con él al otro mundo.

(1) D. Julián representó el papel de *César*, Valero el de *Marco Bruto*, y es bien sabido que sobre aquél y á la altura de éste se colocó Teodora Lamadrid en el de *Servilia*.

Valero por los cuatro costados; pero esto fué, cuando ya la oposición á los *bufos* no tenía razón suficiente, por haberse operado su transformación en las piezas cómico-líricas del teatro por horas. La verdad es que, muerto Latorre, rara vez ha vuelto Melpómene á las tablas (1). El mismo Don Julián, que estuvo admirable en el *Juan sin Tierra* de Don

(1) Don Carlos Latorre murió el 11 de octubre de 1851.

D. Pedro Delgado, su discípulo, conservó el *Edipo* y aun conserva el *Pelayo* de Quintana en su repertorio, haciéndolos muy de tarde en tarde. D. Victorino Tamayo, predilecto discípulo de Arjona y émulo de Delgado, prefirió á la *Virginia* otras obras de su hermano Manuel. Los discípulos de Romea (si tal nombre pudo haber merecido alguno), como los Catalinas, Méndez, Morales, Zamora, Maza, Ortiz, García Parreño (Don Joaquín) y algún otro de menos fama, ó que como Don Ceferino Guerra, emigró á las Américas, no gustaron de horrores trágicos, porque, á semejanza de su modelo, los llamaba Dios por el camino de la comedia de costumbres y del drama patético.

En cuanto á los arrebatados por el huracán de Valero, fuéronse al *melodrama* y al drama trágico de espadón y loriga; no les dió por la tragedia de verso kilométrico, ni aun tuvo aquel maestro predilección por ella, sino cuando quiso hacer alarde de su flexible ingenio y de sus fuerzas colosales de *león de las tablas*.

Entre los contemporáneos (1870-1895), Rafael Calvo (hijo preclarísimo de Don José) es el único que, sin tener para la tragedia otras cualidades que ardiente corazón y pulmones (!), asaltó, tal vez, la de formas clásicas. No las tiene el *Atila* del ilustre dramático don Enrique Gaspar, estrenada por Calvo en el *Circo* (1876), ni quedó de repertorio, á pesar de su mérito, como no quedaron *Rienzi el Tribuno* ni menos *Venganza sin venganza*, más que dramas, tragedias de Doña Rosario de Acuña y estrenadas también por él, que no pudo salvar del naufragio á la última. La obra que hubiera podido aumentar el repertorio del actor español, de no fallecer éste tan pronto, es *Mar y Cielo*, admirable tragedia catalana del estupendo Guimerá, traducida por el valentino Gaspar. Los demás actores contemporáneos no han hecho la tragedia clásica.

José María Díaz (arreglo silencioso, de seguro), no volvió á representar esta obra de transición entre la tragedia clásica y el drama trágico, en cuanto desapareció su profesor y compañero en ella (1).

No estando, pues, en los tiempos de la tragedia, el contraste de la comedia de tertulia *cursi*, del drama de espadón y cripta y del melodrama de traidorazo y de patíbulo, fué representada por los *Bufos*.

Tratándose de su transformación nacional, bien venidos. Pero, sin ellos, hubiese llegado á la escena la caricatura social y la sátira política, en brazos de la celebérrima *Gloriosa*, con la cual venían flameantes la libertad de la prensa y de la tribuna y la desaparición de la censura, que si había dejado de ser esclava de las majaderías del Padre Carrillo, éralo de los escrúpulos de monja de la moral casera (2). Ni tampoco eran los *Bufos* menester para la llegada triunfal del teatro por horas, que fundamento tiene en la impaciencia que nos va devorando, en el vértigo de la civilización, en lo súbitamente que senti-

(1) Por error se dice en la página 526 que *Juan sin Tierra* es arreglo de Don Nicomedes Pastor Díaz. Por no tener presente la obra, confundí este poeta exhuberante y melenudo con el traductor terrorífico. Por lo demás, la tragedia, ó lo que sea, me era conocida desde el año 1873, ni más ni menos que por haberla representado en Barcelona, y no creo que sea baladí la razón. Pero conste que no he sido cómico, ni quiero.

(2) Cuando el valiente Don Enrique Gaspar presentó su hermosa producción *Las Circunstancias*, obligóle el censor Narciso Serra (¡parece imposible!) á variar el final, desnaturalizando por completo la idea altamente moralizadora del autor. No lo echa en saco roto el eminente crítico Yxart, arrimando chinitas á su ardiente catalanismo.

mos las palpitaciones de la vida moderna y en los frutos que da el *positivismo* en toda manifestación de la actividad, trayendo el negocio mercantil á las Artes (por aquello de que las sociedades atraviesan hoy el *periodo económico)* y colocando el espectáculo de los sentidos sobre las emociones del alma.

En el teatro al uso, la pieza cómico-lírica y el sainete de abolengo rancio, de entremeses y postres que antes eran, han venido á ser manjares únicos; no son ya fin de fiesta; cada uno de ellos es principio y fin del espectáculo. Así su multiplicación es asombrosa; y como por la fuerza del número, por los rendimientos que dan y por la facilidad con que entretienen á inculta muchedumbre (cuyas risotadas provocan por muy poco dinero) llegaron á colocarse ya sobre las altísimas concepciones del drama trágico y de la gran comedia, ingenios de la buena raza no dejan de alimentar este *género chico* (así le llaman) recogiendo en sus obras, como Don Ramón de la Cruz en las suyas, lo único que nos queda del espíritu nacional. Tales ingenios hubieran venido á la palestra escénica sin los *Bufos*.

No protesto de su transformación, porque aun no han perdido aquí poetas y cómicos el vigor de las cualidades indígenas, y obras se escribieron en el teatro bufo rebosando gracia y con un fondo de sátira inocente: ni opino que el teatro haya corrompido nunca ni corrompa jamás á ningún pueblo, siendo, como es, reflejo suyo. No me indigna la transformación de los *bufos*, sino su consorcio con

el *can-can* y sus *efectos*; no me molesta el perfume á francés, mientras aquí haya rosas; lo que me da náuseas, es el olor á sexo y á pezuña de sátiro, que dejaron aquí.

Nada debe al género *bufo* el arte de la imitación del hombre en el poema escénico; pero siendo la caricatura cosa legítima en el arte ¿no ha de serlo también su expresión por el cómico? Sí, cuando en ella misma tiene su propio fin; no, cuando es extravío lamentable de lo cómico, y desaparecen los rasgos de la semejanza. Y así la interpretación de los *bufos* fué causa de que se malograran vigorosos y felices ingenios, colocando las habilidades del histrión sobre el arte del cómico.

Hablaban, por otra parte, á los sentidos, regalándolos con decoraciones espléndidas, variadas como por encanto y como si se aplicase á la escena el kaleidoscopio de la fantasía; con alegre música de retozón campanilleo, redobles de tambor, notas de lira, ayes de violín, mugidos de contrabajo, todo á compás de Lucifer en baile; y con una exposición de hermosuras en venta, cuya indumentaria encendía el deseo, al ritmo bacanal de la danza del vientre; montón de carne que, con menos gracia y mayor impudicia, se muestra en el teatro al uso, "para la regeneración del cual sólo aguardamos á que cruce una madrugada por la vía de nuestro decoro el sucio carro de la limpieza pública" (1).

(1) Así lo dijo el autor en cierto artículo.

Adelantó, pues, el espectáculo, en el cual las artes del diseño y las suntuarias despliegan las alas de la fantasía, campo abierto que de grado les cede el poeta, rendido al *efectismo* teatral; pero se extravió la Declamación por la senda que conduce al *actor cómico* hacia el *payaso*. Así un talento como el de Don Francisco Arderíus, el cual como *característico* hubiera podido igualar á Damián de Castro, á Cubas, á Guzmán y á Lombía, superando á Boldún y á Enrique Arjona, porque tenía tanta inteligencia como los tres primeros y más inspiración que los tres últimos, arrojóse en brazos de las extravagancias caricaturescas.

Á Ricardo Zamacois, descendiente por camino recto (como lo fué en algunos tipos) nada menos que de las cumbres de Joaquín Arjona y de Fernando Ossorio, perdióle acaso su afición por la música y, por ende, su entrada en la zarzuela, plano inclinado por el cual muchos actores cómico-líricos resbalaban hasta los *Bufos*. Con estro de actor privilegiado; dueño del arte de la expresión escénica, hasta el punto de dar vida durable en el proscenio á creaciones de estólida insulsez; sagaz observador del hombre, dentro del género cómico, pero con dotes de sensibilidad é inteligencia para empresas más altas, á pesar de sus escasas dotes físicas; negligente, selvático, adivinador y *genial*, espontáneo y vendido á los fáciles triunfos del *efectismo* por la miseria de un aplauso, Zamacois, con todo su talento, ha pasado como una ráfaga, sin dejar otra huella que

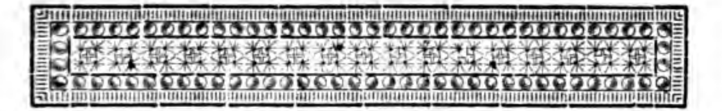
estúpidos imitadores de café. De seguir con Mario, tan devoto del arte de Arjona, y de aplicarse al estudio, ningún actor cómico español moderno le mirara de frente. Abandonado á sus caprichos y á sus fuerzas de Titán sin empleo, fué, al principio, juguete de la zarzuela y de los *Bufos*, y, por fin, víctima de los rozamientos de la realidad. Desgarróle alguno de ellos el corazón; huyó su esposa por la herida; y aquel actor cómico, que resultó ser una lágrima dentro de un cascabel, ¡murió de pena! (1).

En la Habana dejó de existir Nicolás Rodríguez, *bufo* por los cuatro costados. Tenía talento, sobre todo para la mímica. Desde Romea, quizás no se hayan movido en los escenarios españoles manos como las suyas. ¡Lástima de prodigio de expresión, con la faz desfigurada también por las muecas de la caricatura!

Menos mérito tuvieron, en mi sentir, Escriu, limitado á papeles de bajo cómico; Castilla, cuya gracia natural nunca consiguió transformarle, y Rosell, reproducción constante del sér propio, *gran morcillero*, un tanto amanerado, por exceso de naturalidad, y seguro reloj de repetición del *efectismo*; pero ingenio tan de la buena raza, que, á no dar con lo bufo, hubiera sido digno sucesor de Mariano Fernández, á pesar de la ausencia de transformación, carácter de nuestro rancio *gracioso morcillero*.

---

(1) Histórico.



XLVI

De los extravíos de la declamación *efectista* y de la senda peligrosa de la naturalidad rayana con el encanijado prosaismo, libráronse los ingenios que, sin ir á vanguardia, han acompañado á la hueste libre, si no completamente, de aquellas dos negaciones del arte, sólo bien defendidas por la inteligencia vencedora del terrible intérprete de *La Carcajada* y del asombroso actor murciano (1).

La índole de la vida histriónica, por la misma

(1) Como en este volumen no he de hablar ya directamente de ellos, diré ahora (pues no lo dije antes) que Don Julián Romea nació en Murcia en los primeros años de nuestro siglo y falleció en Loeches el 10 de agosto de 1868.

Valero vió la luz en Sevilla en el año de 1808 y murió en Barcelona el 12 de enero de 1891: de 83 años ¡aun representaba!

consideración en que es tenido ya el artista, trocado de *cómico* en *actor*; su libertad para contratar con empresas particulares, moviéndose á placer y recibiendo el influjo diverso de directores ó empresarios de contrarias opiniones estéticas; la escandalosa mentira del Conservatorio y la indisciplina y desvanecimiento incurables de nuestros cómicos, de más corazón que masa encefálica, convierten en un imposible la labor de filiarlos. Aquí cada actor es *un temperamento* y tiene su *manera*, su *estilo*, su *gramática* y su caja sonora de aplausos; es oriundo del propio esfuerzo individual, y se ríe desdeñosamente de quien le aconseja que estudie y le dice que su arte se aprende y tiene reglas, por más de que todavía duerman en el rico seno de la gran madre. Aquí es todo sensibilidad, todo independencia; todo, *mentís* fecundo al admirable actor francés contemporáneo, cuya estética exclusivista suprime el corazón del cómico, convirtiendo al arte en mutilador de la naturaleza.

Pero, si nó como verdaderos discípulos (no los tuvo), pueden ser considerados procedentes de Don Julián (sin que, por esto, siguiesen en la práctica las doctrinas estéticas del maestro), los que cultivaron el repertorio romeyano, siquiera por haberlo preferido al de los horrores melodramáticos y eguilazeñas arqueologías. García Parreño (Don Joaquín), Manuel Méndez, Alfredo Maza y Antonio Zamora son los de algún mérito.

Sustituyó el primero á Romea (durante una en-

fermedad que postró al gran actor en Barcelona) ejecutando *El bien perdido*, *Los soldados de plomo* y *Las Memorias del diablo,* para la interpretación de la cual hay que ser mímico excelente. Correctísimo, urbano, de acción muy distinguida, sin mengua del continente belicoso (había sido militar), tanto en el teatro antiguo como en el moderno prefirió Don Joaquín la comedia y el drama patético, acertando, sobre todo, á dar edificante mansedumbre al Jesús de *La Pasión y Muerte*, en el cual muchos actores no han hecho otra cosa que imitarle.

De figura que llenaba la escena, de buen porte y correctísima recitación, mímico notable, pero actor desigual por lo desenfadado, pudo Méndez haber subido á mejor puesto; culpa fué de su carácter, si no lo consiguió; tenía mérito. En los *ancianos* del drama patético y del melodrama solía estar admirable; en *El Tío Martín, v. y gr.* Después de Tamayo, ninguno ha hecho como él *Un drama nuevo*.

Imposible, hallar entre los actores españoles modernos (aunque se cite á Don Pedro Delgado) lengua más limpia, dicción más pura que la de Alfredo Maza: nada en él de canturías rimbombantes ni de rastreras inflexiones: en ésto, sólo Maza se acercó á Matilde Diez, reina de la recitación. De no haber sido un *galán joven*, viejo desde hace muchos años, y de haber tenido presencia menos barberil, hiciera sombra, de seguro, á reputaciones como la de Rafael Calvo, combatiéndole en su misma trinchera, en el teatro antiguo, en cuyas conceptuosas y apa-

rentes anfibologías, iba Maza como alumbrando con la luz de Romea, sin valerse de los artificios y *fermatas* del famoso intérprete de Calderón y Lope.

No halló tan libre de estorbos la pronunciación el elegante Don Antonio Zamora; pero su intención en el diálogo, su modo de escuchar, su entendimiento, cautivaban el interés despertado por el actor en dramas tan erizados de dificultades como *El hijo natural*, por ejemplo. Nacido para vestir la levita y el frac, descuidaba los caracteres, al cambiar de traje; en la comedia de costumbres lo hizo siempre muy bien. En las excelentes compañías que acertó á formar, militaban juntos Méndez, Maza y, alguna vez, Emilio Mario; y con Doña Cándida Dardalla como primera actriz y Adelaida Zapatero como *graciosa*, recorrió las provincias del Norte (1869-1871) *bordando*, como suele decirse, su muy selecto repertorio.

Con Zamora hubo de hacer sus primeras armas Donato Jiménez, actor de *carácter anciano* desde su juventud, el cual, por su aplicación é inteligencia, hubiera modificado las naturales rimbombancias de Calvo *padre* (á quien, según Cañete, recuerda el *barba* del español), á no dar, por no sé qué pecados, con las canturías de Calvo *hijo* (Don Rafael), cuyo sistema de declamación ha sido tan funesto para todo *espíritu-santo*. Gracias á que *Don Lucas del Cigarral* sale de la comedia de Rojas *Entre bobos anda el juego* para deponer en su favor.

No diré facultades, pero sí condiciones más in-

dependientes de la influencia musical de Rafael Calvo deben reconocerse en D. Julio García Parreño, *barba* con su señor padre Don Joaquín, desde que apenas le apuntaba el bozo. Su presencia llenaba el escenario. Murió jóven; cuando comenzaba á parecer como digno heredero de Pizarroso y Oltra, los dos *barbas* que seguían el arte de Caprara y de Pedro López.

Don Juan Casañer, el de la voz grave y dulcísima, dicción clara, hasta el punto de no poder disimular el roce de una letra con otra, pudo haber aventajado á Parreño, porque tuvo privilegiadas dotes para conseguirlo. ¿No lo ha hecho? Cúlpese á su falta de devoción artística.

Entre los *galanes*, que, con el influjo de Romea, sintieron el de Arjona y el que Valero hubo de ejercer en toda la América Latina, deben ser citados José Ortíz, Don Ceferino Guerra y Vicente Jordán, que á la región americana fueron á luchar por la vida. De los tres, el de más talento fué Guerra; pero cuando podía dar el mejor fruto, se encontró árbol añoso; y aun así, puso en escena ciertas obras de Echegaray con singular esmero desde 1876 á 1878 en uno de los teatros de la capital antillana.

En Méjico, que también sintió la garra del *león de las tablas*, la garra de Valero, lució sus facultades Enrique Guasp de Peris, dando vida á las creaciones dramáticas del ilustre Peón y Contreras.

Pero si estos y otros actores, abandonados á sus propias fuerzas, sin estro vigoroso, nada nuevo tra-

jeron al arte ¿lo habían de traer los *romeyanos puros*, los que seguían aquella estética de Don Julián, sin parar mientes en la transformación milagrosa que de ella hacía el talento sublime del mismo expositor? No, ciertamente; y así es, que ni Ricardo Morales ni los Catalina, *v. y gr.*, pudieron encontrar aquel tesoro tan escondido, aquel *secreto de no hacer comedias* que Romea se llevó á la tumba. Continuó Morales, á pesar de Arjona y de Tamayo, pecador impenitente de la naturalidad... natural. Á mayor altura hubiera llegado Juan Catalina, feliz intérprete de tipos extraños, modelo que hubiera podido ser de *actor genérico*, según hoy se dice (sin duda porque representa personajes de *género* diverso); pero se malogró, por desgracia. Y en cuanto á se hermano Manuel, actor de moda mientras hechizó á la corte con el empalago de su artificial elegancia, que alguno ha considerado superior á la naturalísima de Don Julián (1), opino, contra gente de gacetilla satisfecha y de butaca *gratis*, que aquel *apasionado recitante* (como dice Sepúlveda) resultó siempre el mismo Catalina; y, fuera de aquel ritmo melancólico de los afectos de ternura casera y de su primoroso cuidado en preparar la escena materialmente, no hay que admirar en él estro ni vigor ni originalidad ni gracia. La sombra de Matilde, que le acompañaba; la cultura, el trato social, los estudios, la educación, sostuvieron el nombre de aquel

---

(1) Sepúlveda (*obr. cit.*, pág. 174). ¡Dios le perdone!

artista, nacido para la sensiblería encanijada; y más que á *representar* personajes, salía para *presentarse* á las damas de la platea. Discretísimo actor, que no vió nunca más allá del sastre y del guantero.

Otros actores de esta dirección, Mariscal, por ejemplo, son de tercer orden, siquiera por no haber aprovechado las circunstancias que hubieran podido elevarlos.

Dejé para el final, adrede, *damas y graciosos*, salvadores del arte español; que siempre llegan los salvadores al final.

Entre las que siguieron á Matilde Diez y á Teodora Lamadrid, figuran Cándida Dardalla, Pepita Hijosa, Carmen Berrobianco y Elisa Boldún.

Menudita como la Pérez y la Hijosa, comenzó la Dardalla de actriz cómica: dedicóse después al género dramático, y donde el papel no exigía más que talento, defendió bien su pabellón, secundando dignamente á su esposo Zamora.

De la consorte de Morales, de la insigne compañera de Mario "¡cuándo Dios quería!" como dice Sepúlveda, repetiré, con él, que "era el genio de la travesura teatral, correcta y *subrrayada* en el *decir*, picaresca y chispeante en el pensar, provocando á la risa con el empaque serio de su regocijo". Fué la más admirable intérprete de las *bobas* del repertorio nacional. La tradición de la Josefa Virg, dentro del género cómico y en los papeles de *graciosa*, pasando por la Cabo, la Rafaela González, la Ferrer y la Juanita Pérez, termina en la Hijosa.

La Berrobianco fué una *dama joven* con una voz sonando á música de los cielos; en la comedia sentimental parecía un ángel. Bien dice Sepúlveda, cuando dice que voló muy pronto á su patria. Su *galán* fué nada menos que Don Julián Romea, y á la luz de este sol debió sus resplandores.

Aparte Matilde Diez y Teodora, que en los tiempos que siguieron á la revolución de 1868 no podían hacer sino defenderse, ¿dónde estaban las *grandes damas?* Pues en Italia, donde las hubo siempre; y de allí vino Carolina Civili buscando su segunda patria. Nada más hermoso que la arrogante trágica; blancura de azucena, trenzas de sol, ojos de azul obscuro, negros en la escena, talla masculina, presencia de Musa, modelo de estatuaria; todo realzado, con ser tan bello, por esculturales actitudes, voz sonora, recitación apasionada y persuasiva, mímica fiel y corazón ardiendo. Sobrina de la Santoni, actriz dramática eminente que nos visitó después de la Ristori, y por la cual recibió el influjo soberano del gran Módena, no alcanzó ni con mucho la Civili el mérito de su tía y maestra: tal dice Zamora y Caballero, que logró compararlas. Pero, aun así, ¿quién tuvo en España, durante nuestra época, facultades análogas? Aquella madre de *El Gladiador de Ravena*, que Echegaray escribió para ella, no ha tenido reemplazo, y con la Civili murió la tragedia. No halló *galán* con quien medir sus fuerzas: necesitaba un Vico, y no lo tuvo. No logró su aspiración constante: la de ser *dama* del Teatro Español. No pudo, así, estrenar

obras dignas de su talento. Cierto dejillo italiano solía, aunque de tarde en tarde, recordar su origen. ¡Pobre mujer! ¡Murió en el Hospital! Tuvo cuatro defectos; ser hermosísima, ser actriz extranjera, ser modelo de esposas, y profesar con toda su alma la religión del arte.

Por una de estas dos directrices, la tradicional y la *ossoriana*, llegaron á nuestro tiempo el *gracioso* y el *actor cómico*; y esta última denominación es la que impera.

El estilo tradicional viene al siglo por Mariano Querol, por Don Pedro Cubas y por Don Antonio Guzmán, cuyo heredero ha sido Mariano Fernández, entregado al *efectismo*, á la *morcilla lírica* y á toda clase de embutidos de colaboración. Demasiado *personal*, rara vez se transformó en el *personaje*, si no rayaba en figurón; pero, cuando se propuso *representar* de veras, hizo portentos en el Perich de *Venganza Catalana*, en el marusiño de *Consuelo*, en aquel padre de *La Virgen de la Lorena* (de Don Juan José Herranz), en cuya obra hizo derramar lágrimas, y, en fin, siempre que quiso. Fué el *gracioso* de las *tonadillas* y de las coplas improvisadas de verdad; nunca suprimió al público, para cuyo regocijo nació; y de tal suerte colaboraba con el autor de la comedia, sin dársele un ardite que estuviera en verso, que los actores mismos tenían que hacer grandes esfuerzos para no soltar la carcajada en la misma escena.

En muchas ocasiones de la vida, en las zumbas

que de continuo preparó á sus compañeros de confianza, fué el mismo *gracioso* del teatro: con los demás era muy seriote (1). El gran Romea no se retiraba del coliseo sin decirle: "Mariano, aguarda á que yo me desnude para empezar, y no sueltes morcillas líricas hasta que oigas en el palco mi primer aplauso al Abate Pirracas" (2). Bien dice Sepúlveda: Mariano Fernández ha sido el *genio* creador de la *morcilla* literaria, tabla de salvación de muchas obras que quedaron de repertorio (3).

Como Fernández procede directamente de Guzmán, viene de Cubas Esteban del Río (4), sin igual en el sainete típico español. *El Maestro de la tuna* y *El Viudo* no hallaron más castizo intérprete. Banovio, cómico de la buena raza, ha dejado más modesto renombre. Don Calixto Boldún, padre de Elisa, más ilustrado que sus compañeros, refundidor algo irrespetuoso de *La Vida es sueño* (5), hubo de limitarse á los *vejetes;* fué buen *característico.*

Dícese que apenas si del Río salió de Valencia y de Zaragoza. Pudo, pues, influir en el arte de los García: Pedro, José y Domingo. El más *efectista* de

---

(1) Léanse las anécdotas que refiere Don Enrique Gaspar acerca de D. Mariano Fernández.

(2) Sepúlveda (*obr. cit.*, pág. 181).

(3) Mariano Fernández entró en el Conservatorio el mismo día que los hermanos Romea (1831). Murió el 8 de abril de 1885 en Madrid.

(4) Pedro le llama Sepúlveda; sin duda es error involuntario.

(5) Pocos han logrado conocer esta refundición, que de cien leguas huele á cómico: está en tres actos; es muy teatral, de gran efecto, y ha sido representada por D. Leopoldo Burón.

los tres fué el primero; y también el de más gracia nativa. Pero sépase que su *efectismo* era de buena ley, fundado como estaba en una encantadora naturalidad, de la cual ha sido heredero su hermano Domingo, que es todo un artista. Ni el uno ni el otro subrrayaron las *gracias* del autor; así hacían efecto diez segundos después; y, provocada la hilaridad, sin que el actor, al parecer, hubiera tomado parte en ello, el franco regocijo del público resultaba de efecto hechizador.

El Pedro García de las provincias andaluzas fué Albarrán, el autor del arreglo de *La Casa de Campo*, que dió al *gracioso* gaditano y á la trágica Civili gran renombre en su tiempo.

Ni los Garcías ni Albarrán descuidaron los *caracteres;* en este sentido son *eclécticos* (si tal cabe decir en arte tan indisciplinado y selvático); esto es, que arrancan del *gracioso morcillero*, y miran hacia Ossorio. Y aquí es donde viene de perlas mencionar á Don Antonio Capo, profesor de Declamación que fué hacia 1865 en el Instituto Sevillano, y autor de unos *consejos* acerca de su arte, en los cuales muestra más intuición y sentido práctico que conocimientos estéticos. Fué Capo un actor cómico excelente.

En cuanto á la evolución del *actor cómico* significada por Ossorio, dije ya que su representante más excelso, en armónica unión con el arte de Arjona (siempre dentro de lo cómico) es el eminente Don Emilio Mario, de *dicción* intencionada, castiza, con

cierto dejillo musical en los versos cautivador de los oidos; lengua tan limpia como la de Maza, porte distinguido y elegante sin transcender á Catalina, talento de la buena cepa, director admirable y primoroso, de ilustración nada común y urbanidad sin tilde; artista, en fin, sin otro defecto que el de colocar sobre su españolismo el *subrrayado* á la francesa, esto es, el de nutrirse con el repertorio gabacho.

Por su devoción al arte nacional, y por haber enarbolado la bandera de la democracia en el espectáculo con la inauguración de las piezas por horas, después inficionadas con la peste de la zarzuela bufa, no es bien dejar en el olvido á los modestos actores cómicos, representantes del arte popular á raiz de la revolución política de 1868, refugiados contra los *Bufos* en el teatro del Recreo y después en el de Variedades, coliseos ambos de la Villa y Corte. Del seno del pueblo brotaron efectivamente José Vallés, *galán cómico* muy discreto, aunque, por entonces, siempre el mismo, (desde que está con la Señora Tubau, procura transformarse, por influencia de los años y de la variedad de su trabajo); Juan José Luján, constante reproducción de la *gracia* nativa, y Antonio Riquelme, mucho más flexible que sus compañeros y excelente *característico*. Cumplieron su deber de no convertir el arte español en caricatura, según han hecho algunos, los prosélitos de Zamacois; Julio Ruiz, *v. y gr.*

Pero entre los que, sintiendo el influjo de Mario, tienen talento singular como actores cómicos, y re-

corren gallardamente toda la *gama* del género, son, sin disputa, Julian Romea (sobrino del gran actor) y Pedro Ruiz de Arana, émulos dignos el uno del otro. Ambos ejecutan los *galanes cómicos* con elegancia suma, los *vejetes* con pasmoso acierto, los *tipos* extraños con habilidad asombrosa; pero, á fuer de españoles, siempre dejan en su transformación demasiadas huellas de su persona. Aun así, tienen de repuesto, como Zamacois, varias caras, varias voces y diversos modos de andar, y en algún *papel* desaparecen por completo. Hoy son *únicos*.

El memorarlos trae á los puntos de mi pluma la cita de los cómicos de Lara, pequeño teatro de la Corte, al cual no deja de acudir auditorio escogido. Allí han sellado su reputación Arana y Romea. De los otros que en estas últimas temporadas han trabajado en él, se ha quejado algún crítico, tildándolos de *naturalistas... naturales*. Rubio y la Valverde son los más hermosos tipos del género; esto no es decir que la segunda deje de ser, desde hace algunos años, digna representante de la tradición de Jerónima Llorente, la *característica* mejor del siglo.

Columna del arte español Emilio Mario, y protesta del furor cómico-lírico, es, entre los directores de nuestro tiempo, quien con mayor inteligencia ha realizado la belleza suprema de la interpretación del poema dramático, continuando el arte de Arjona. Uniéndose á él, han dado pruebas de modestia y devoción artística dos *galanes* de mérito: Don José Mata y Don Miguel Cepillo, muy superiores, en mi

sentir, á otros que habían secundado á Mario y que fueron Juan Reig, siempre el mismo *galán jóven*; Elías Aguirre, que no pasó el nivel y que, cual muchos, no vió más allá de Catalina; y D. Enrique Sánchez de León, aplicadísimo, ilustrado, de innegable talento, pero no siempre vencedor en la lucha contra la naturaleza que, avara, le negó dotes externas.

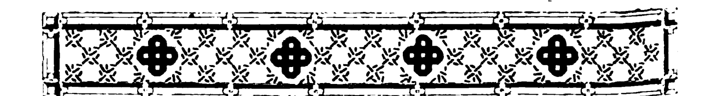
Mata y Cepillo están más altos. Ya tienen larga historia; lucbaron juntos al principio, y lucharon bien, consiguiendo arrebatar al auditorio provinciano. Mata se distinguió ya en su juventud; sintió los aletazos de Valero, á cuyo irresistible *efectismo* todo se rendía; su voz incomparable, su resistencia de titán, su expresivo rostro y algo de adivinación inconsciente, le conquistaron en el melodrama triunfos que movían escándalo. Menos exaltado y ardiente su deudo Cepillo, y converso por la estética romeyana, (menos á propósito para crear *galanes* fogosos que frias representaciones de la realidad), se ha encastillado en la comedia por alejarse más de las exageraciones románticas. Como *galán* con Mario, sálvanle su práctica y su talento, que es de ley; pero el Cepillo con derecho á renombre no es el primer *galán* sino el *segundo* y el *actor de carácter:* en ellos fué gran cómico. El frío de la edad provecta, la tiesura de aquel Lord en *Un Inglés y un Vizcaíno*, tuvieron en él personificación perfectísima; y en esos personajes del melodrama que son volcanes bajo nieve, consiguió, con su frialdad y su aplomo, algo así como parar la circulación de la sangre: los

malvados de Miguel Cepillo no espantan; hielan. Madrid no lo sabe; no conoció este aspecto del actor. Recientemente, con el Pepet de *La loca de la casa*, venció á la envidia.

No ha estado con Mario; pero junto á Mata y Cepillo, porque reune en sí cualidades de ambos, debe figurar Leopoldo Burón, de bizarra presencia, voz de gran volumen, que modulaba bien, y semblante simpático y expresivo, de suyo. Era un *galán* cómico inimitable, con toda la gracia andaluza; que en Sevilla nació. Vió á Rossi y á Salvini, y si del primero tomó el Keant, del segundo tomó, como Vico, *La Muerte civil* en cuyo final daba espanto. Las *transiciones efectistas* eran su mayor falta.

Todos ellos, y otros de menos nombre, no han alcanzado, á pesar de sus excelentes cualidades, sino mérito muy relativo, y quedan á mucha distancia del nivel intelectual de Romea, Valero y Arjona, en el arte sublime de la imitación del hombre. ¡Siempre la persona del artista sobre la transformación del intérprete!

No se libraron de esta ley (biológica en el *sujeto del arte escénico*, simbolizado por los españoles), los tres cómicos más notables que, cincuenta días después de sepultado el gran Romea, nos trajo la revolución de Septiembre: Rafael Calvo, Elisa Boldún y Antonio Vico.



XLVII

La lucha secular entre la Revolución y el Trono pareció terminada al estampido de los cañones de Alcolea; pero la inercia del sacudimiento llevó al combate fratricida las parcialidades extremas, cuyos ánimos habían exaltado la propaganda de los grandes tribunos y el arrebato de aquellos oradores de la asamblea de 1869, digna de Pericles y de Mirabeau. La tradición en el Norte y en el Sur la inercia revolucionaria lo llenaron todo de sangre, hasta que un nuevo Alfonso trajo el ramo de oliva.

Poco tiempo atrás, al arribo de un monarca extranjero, el poeta político Marcos Zapata, versificador nervioso y flameante, dramático casi oculto entre los pliegues de la lírica, había puesto al rojo los

tipos de la imprenta, para que reprodujesen con fuego palabras de indignación contra tiranos ideales, y que el poeta, por anacronismo notorio, quiso atribuir á Lanuza y á los Comuneros (1). En aquellas declamaciones estentóreas, algo había de roncos gritos de muchedumbre sublevada; y no contribuyeron poco á estropear la laringe de su intérprete Antonio Vico, acostumbrado á rabiar dramas en provincias.

Brillante compañía se reunió entonces en el Español (1872-1873) (2); pero retirado Arjona, Valero ausente el público entretenido con los *bufos*, primero, y, después, con los bailes pantomímicos de gran espectáculo, (*Flamma*, etc.), ¿cómo levantar nuestro teatro agonizante? Sólo por una acción galvánica. Y no parece sino que las baterías que iban á descargar en Alcoy, en Montilla y en Cartagena la electricidad acumulada por la revolución, aplicáronse también al teatro: la Musa de Calderón y Lope tomó el reóforo negativo, de nuevo exhumada por Rafael Calvo, mientras tomaba el positivo el numen de Ayala y de Gaspar; y, al ir á cerrar el circuito, los *Bufos* en medio, saltó la chispa. Y ardiendo en ella vino Echegaray.

(1) Léanse *La Capilla de Lanuza* (1871) y *El Castillo de Simancas* (1873). Por cierto, que la primera obra la compró Arderius. ¡El primer drama heroico de la Revolución, *comprado* por los *Bufos!*

(2) Junto á Teodora Lamadrid, la Dardalla, la Hijosa, la Valverde y Elisa Boldún, estaban Maza, Pizarroso, Zamora, Vico, Boldún, Parreño, Burón, Morales, José y Domingo García y otros de menos fama en aquel tiempo.

Si en la crítica, según sus mismas frases (1), se ha de "mirar con luces que han de encenderse dentro de tres siglos", sólo un gran profeta vislumbraría la opinión de los pósteros acerca de ese ingenio con adivinaciones de Shakespeare, monstruosidades de Bouchardy y extravíos de Victor Hugo; de ese extraño consorcio entre la fuerza y la fantasía, el ***alma y el guarismo***, según dijo Revilla. ¡Quién sabe si la posteridad, como algunos críticos del día, creerá en la existencia de los *genios... extraviados*, en que Ixart no cree... ni tampoco yo! Pero, de cualquier suerte, no ha de ser puesto en duda que Echegaray, como hijo de la revolución, ya que nutría su pensamiento en los conflictos de los grandes problemas de la conciencia y de la vida, debió colocarse á la cabeza de la hueste, con Ayala, Tamayo y Enrique Gaspar, en vez de retroceder siete lustros, como para empujar por las espaldas lo que estaba ya lejos ó á un lado del camino: el género andaluz, la comedia enclenque, la zarzuela y los bufos; cuatro cosas á las cuales no debe nada el arte dramático nacional. Así trajo, á deshora, el autor de ***En el seno de la muerte*** un romanticismo trasnochado, cuyos hombros cubrieron las musas españolas con un manto de púrpura y de pedrería, y en cuyas miradas venía relampagueando Calderón (2).

---

(1) Prólogo á *Solos de Clarín* (1881).

(2) Porque no hallé ocasión propicia, nada dije de la *zarzuela* ni del *género andaluz*. Bien es verdad que maldito si trajeron algo nuevo á la declamación castellana. Poco había de decir, y nunca es tarde.

Sin aguardar á que espectadores ni críticos se dieran cuenta de su asombro, desde *El Libro talonario* (1874) hasta *Mancha que limpia* (1895), hizo retemblar Echegaray los escenarios españoles con una tronada de cincuenta dramas llenos, los unos, de desaciertos y puerilidades, de falsedad los otros, aqué-

---

Convirtió el *género andaluz* en heroes á los bandidos, acaso á imitación de algún romance de ciego de plazuela, y algo hay en ello de nueva fase del romanticismo, mostrado en las escenas y tipos pintorescos de las clases populares de esta tierra, donde no es ideal el carácter del *bandido generoso:* en algún cuadro de *Don Álvaro* se ve este aspecto del romanticismo; ya lo dice Ixart. Franquelo, Gutiérrez de Alba y otros pintaron muy bien tal cual gitano. Entonces aparecieron intérpretes especialistas de tanto mérito como Don José Dardalla (padre de Cándida), el cual lució en las piezas andaluzas facultades extraordinarias de imitación.

En cuanto á la zarzuela, si ha iniciado el progreso hacia la ópera nacional, ha influido en la decadencia de la declamación, alimentando el *tonillo* y el *rengloneo* en la *dicción* (por costumbre del ritmo), y un amaneramiento insoportable en la mímica, esclava de las frases melódicas, á cuyo compás tiende á sujetarse, con olvido de las situaciones y de los caracteres.

Sólo ingenios notables educados para el drama ó para la ópera lograron salvar estos escollos: Don Francisco Salas, introductor del género (1851), *caricato* excelente y buen actor, esposo que fué de Doña Bárbara Lamadrid; Caltañazor, que fundó una escuela de tenores cómicos y había sido *galán joven* de D. Pedro Mate; Obregón, baritono, actor de hermosas facultades; Elisa Zamacois, tiple y gran *dama*, que hubiera podido representar frente á la Boldún; y Dalmau, que alguna vez interpretó dramas por recurso. Los demás, á no ser algún tenor cómico discreto, como Guerra ó Tormo, no se han distinguido mucho en Declamación. Tal cual baritono, como Cresci, y algún bajo, como Perié, no merecen olvido, considerados como actores.

La falta de realidad del género ha roto, completamente y en toda ocasión, la luna especular que debe existir entre el objeto reproducido y la imagen que lo reproduce, esto es, entre el público y la escena, matando así el hechizo de la emoción estética. De aquí, las repeticiones de

llos de artificio y de horrores, y éstos de cálculo efectista, con algo todos del perdurable símbolo de la lucha entre la luz y las tinieblas, y todos mostrando el atrevimiento y la grandeza de númen portentoso, casi siempre arrobado por la música de las estrofas, pero sintiendo, alguna vez, con los hálitos de Shakespeare y de Schiller, la circulación, la fuerza y el verbo de la vida.

Lirismo exhuberante, tendencia pertinaz á producir *efectos*, grandes latidos de pasión, ráfagas de huracán, sacudimientos de corriente eléctrica, como si la naturaleza física y la pasión humana caminaran á saltos; y tal cual estudio acertadísimo de personajes que, á lo mejor, están de sobra; todo esto llena la singular dramática de Echegaray.

Así vienen á interpretarla, con fidelidad maravillosa, el más genuino representante de nuestra recitación decorativa y musical, Rafael Calvo, y el discípulo de mayor numen *efectista* que engendró Valero, Antonio Vico (1).

---

números musicales y escenas: de aquí, las salidas del *actor* como muestra de su gratitud á los aplausos, dejando, entre los bastidores y, á veces, en el mismo escenario, manchada la conciencia que todo artista debe tener de su misión, y muerto el *personaje*. Esto ha llegado al drama, haciendo inútiles los esfuerzos de los grandes cómicos para suprimir al público. ¡Vergüenza de histrión, que lame los pies de quien le paga! ¡Y esto sucede en el siglo de Mayquez y Romea!

(1) Llego tarde y cansado para hablar de estos dos actores los cuales no son *astros de primera magnitud*, como dice Sepúlveda, (*obr. cit.*, pág. 170); pero sí, con la Boldún y Mario, los eminentes desde 1868 á 1895.

Mostrando los defectos de Calvo, escribió un folleto Don Roque F.

Hijos de una revolución, en que así se desquicia lo existente como se levanta lo tradicional, ha de contarse con su influjo en la literatura dramática y en la interpretación escénica, si hemos de opinar discretamente acerca de aquella declamación, que con tanto acierto llama *tumultuosa* el R. Padre Blanco (1), y cuyos más distinguidos representantes han sido nuestro bizarro *Trovador* y el terrible Walter de *La Muerte en los labios;* el recitante fogoso, *sensitivo* de la estrofa calderoniana, y el intérprete de los fenómenos patológicos de la vida y de la conciencia.

Si el *arte del cómico* es imitación bella del hom-

Izaguirre, escritor muy inteligente en el *arte del cómico.* No he visto el de J. Alonso del Real *(Cuatro tiros)* citado por Ixart *(El año pasado,* 1888, Barcelona), ni sé si publicó su estudio acerca de Calvo y de Vico el señor J. Roca y Roca, periodista aludido también por el notable crítico barcinonense. No pude seguir la controversia motivada por la presentación de aquellos actores en la capital del principado, ni tuve la suerte de encontrar cierto libro escrito, según parece, en la América-Latina del Sur, y algo hostil al intérpete de *La vida es sueño. Córcholis* (D. Francisco Flores García), que ha nacido entre bastidores, ve, rara vez, la función desde fuera, y mira todo artista con las antiparras de su amistad al hombre: sendos artículos escribió sobre los cómicos á que se alude. El opúsculo de *Clarín, (Rafael Calvo y El Teatro Español)* (1890) es muy hermoso, y forma al otro extremo del señor Izaguirre. El eminente Ixart, en un capítulo de su último libro *El arte escénico en España,* (capítulo que vale por todo un volumen), aparece como en medio de los beligerantes, aunque harto se conoce que viene de las filas contrarias á los actores mencionados. Consúltelo todo el discreto, sin olvidar el discurso panegírico de Echegaray, 1888.

(1) *La Literatura Española en el siglo XIX,* parte segunda página 450, por el P. Francisco Blanco García, agustino, profesor en el Real Colegio del Escorial, 1891.

bre, el cual ha de vivir en el poema dramático como si viviese en el mundo, es claro que el imitador tiene que *transformarse* para *representar*. Ley suprema de este arte; hay que *representar* al hombre. Pues, á más transformaciones bellas del sujeto, mayor artista. En este sentir, Vico ha superado á su compañero, porque acertó á llegar en algunos instantes á transfiguraciones portentosas, que, por mala ventura, sólo fueron relámpagos. Mas ni el uno ni el otro resisten la comparación con los grandes cómicos de nuestro siglo, Mayquez, Latorre, Arjona, Romea, Valero. En la tumba de cada cual de estos imitadores del hombre, yacen Oscar, Alfonso el Casto, El Cabo Simón, Súllyvan, Luis XI, mientras en el sepulcro de Calvo no yace más que Calvo.

Es fuerza descender de aquellas cumbres y no recordar que hubo en el siglo Talmas y Salvinis, olvidando que, si no nos escucha Iffland, pueden oirnos Irvig y Noveli; es preciso á la crítica bajar el diapasón, si han de deleitarla las canturías de Calvo y la parda voz de su gran émulo y amigo. Tuvo, al fin, éste, *arranques* inspirados *de intuición certera* (Ixart dice muy bien); y en tales momentos, y en esas noches de transfiguración, en las que pocos españoles han podido admirar su indiscutible numen, tocó á las altas cimas, si bien cayendo siempre, por la fuerza del salto. En cuanto al decorador de las estrofas, rara vez consiguió hablar como los hombres.

Pero el teatro de Echegaray es incomprensible sin estos dos intérpretes; por lo que han hecho en

él, son dignos de renombre póstumo. Necesitaba Echegaray un mago de la recitación, un *poeta de representar* (que dice Clarín), pero poeta *lírico*, y érale indispensable otro mago del *efectismo*, capaz de remover las olas de la multitud con una mirada, con un gesto, con una frase: todo lo encontró en ellos, como Sellés y Leopoldo Cano hallaron en Vico el actor que soñaban. El mismo Ayala se asombró viéndole representar la primera noche el Fernando de su *Consuelo*. Sintió Vico, además de la influencia de Valero, la de Salvini: de aquí su afición á los *efectos valerinos* y á los fenómenos de la agonía. Su gran facultad está en el instinto; sus deficiencias, en la garganta y en lo desigual de su trabajo; su poder, en la mímica, para la cual cuenta con sobrios gestos y actitudes esculturales, sin dejar de ser naturalísimas; algo pesadas son sus manos, pero sus brazos no tienen rival. Su *decir* es monotono, á veces: no ha nacido para hablar mucho sino para las frases, para el diálogo, para los puntos suspensivos, para la mímica: en las transiciones disloca los afectos: sólo cuando él quiere, resulta gran actor. Madrid le conoce; las provincias, ni sospechan su mérito.

La mímica era un mundo desconocido para Calvo: tras de reproducir el *tono*, reproducía el *movimiento*, y éste pecaba de profusión ornamental y de verdadero libertinaje; pero muy españoles, y hasta compensados por el fuego y por la ternura de aquel *decir* que, con toda su falsedad y su artificio, fué el encantador de las multitudes.

Calvo no era trágico, á pesar de sentir con fuerza, y de saber el arte de luchar, como gladiador, con la fatiga. Y es que, ya en las alturas, sentía la atracción del abismo, se le iba la cabeza, y abrasada su alma por el incendio de los versos, y á distancia del *personaje*, se despeñaba con manoteos de epiléptico por el precipicio de la exageración, haciendo estallar tempestades de aplausos. Mas en la comedia *de capa y espada* ¡cuán arrogante, cuán bellísimo intérprete, aun á pesar de su acción y de sus canturías, y quizás por su virtud misma, gracias á los milagros del talento! El discreteo de la galantería, las baladronadas poéticas del desafío, el fingido mohín de los desdenes, los arrebatos del celoso, la furia del desesperado y los arrullos del amor eran las notas dormidas en el arpa de aquel incomparable músico de la recitación española. Y si los críticos le censuraron con justicia, con el alma le siguió el público; porque aquel hombre, más que un mortal de carne y hueso, era décima de Calderón, alejandrino de Zorrilla, relámpago de Echegaray, hoja toledana y lira de nuestro siglo de oro sonando á leyendas y trovadores, á justas y torneos, aventuras de amor y orgullo castellano. Mas ¡ay! ¡siempre la lira; nunca el *personaje*, á no ser cuando el cómico resultaba su natural trasunto!

"Nutrido", como dice muy bien Ixart, por Lope y Calderón, resucitó de nuevo aquel teatro, y ¡era de oir su canto de Sirena, y era de ver cómo se iban los ojos de las damas del público y del proscenio tras

un *galán* tan aturdido, tan valiente y tan enamorado (1).

Hablóse mucho de Calvo como lector, y en el arte dificilísimo de los Legouvé, Grimaldi, Ventura de la Vega, Matilde, Zorrilla y Arjona, diéronle fama de eminente (2). No era sino lector fogoso, infatigable y efectista, y no cuadraba mal su lirismo á ciertas producciones y algún que otro poeta; pero siempre era perdurable reproducción de su persona; y el movimiento de las frases, de los versos, de las estrofas, de la composición, y la apropiada variedad

(1) Aunque el más constante en su propósito de exhumar el teatro antiguo, no fué el único en esta tarea, que alimentó con verdadera fe, acompañado ya de la Boldún, ya de la Mendoza. Caprara, García Luna y Latorre le habían resucitado ya. Lo más selecto del repertorio fué reproducido por Romea y Matilde. Y, á la verdad, que no necesitó el gran cómico canturias ni amaneramientos ni libertinaje de *acción* para discretear á la española, vestir con inusitada gentileza el traje de los siglos de oro, y desnudar *la del perrillo* con gallardía sin igual. Fernández Bremón, que pudo admirarle, lo manifestó en un artículo. También Valero puso la señal de su manopla en *El Alcalde de Zalamea*, que ninguno representó como él. Calvo corría allí naufragio sin tabla, como siempre que se halló frente á un *personaje* distinto de Calvo. Esto no obstante, venía de perlas, en algunas obras, su recitación decorativa y musical, con fuerte olor á comediante del siglo XVII. Por esto puede ser considerado como genuino exhumador de la comedia de *capa y espada*, pues que resucitó, quizá sin saberlo, su estilo de declamación. Así lo entendió el público, la gran masa, y así se fué con él.

(2) El señor Ixart, que sabe muy bien lo que es el arte de la Lectura (y lo prueba en su libro *El Arte escénico en España)*, no considera que D. Rafael estuviese, como lector, tan elevado. Según el crítico barcelonés opina. Zorrilla, con cánticos y todo, superaba en mucho á Calvo. Ni hubiera podido leer éste una comedia ó un sainete cómico-lírico, donde lo hubiese leído Ricardo de la Vega, que, en esta clase de lectura, no tiene rival, ni *actor* que se le iguale.

de tonos eran joyas que, avaro, guardó secretamente, y no quiso mostrar. Con su *melopea* y otros *excesos* (que *defectos* nó), recitaba mejor en la escena; y es que no podía vivir en el arte sin la *dama* cerca y el rival enfrente y el estoque al cinto y la redondilla en los labios.

Sin justicia le negaron algunos la cualidad de *actor*, fundándose en su reproducción constante. Éralo, sin embargo: nadie, sin serlo, puede *hacer de sí mismo* en el teatro; ya lo dice *Córcholis* con gracia singular (1). Era actor *eminentemente subjetivo y lírico*, que diría un filósofo cursi; y era un *galán* de Calderón, á la manera que es un Hamlet, según Coquelín, el actor Monent Sully, que representa al desgraciado Príncipe. Es lo lamentable, que actores de esta especie no llegarán jamás á los excelsos imitadores del hombre: Garrick, Talma, Iffland, Mayquez, la Ristori, Salvini, Coquelín, Novelli, Valero... y Fontova, Fontova también (2).

Díjose de Calvo que vestía con rigorosa exactitud arqueológica. No era tan ignorante en el asunto

(1) Artículo acerca del actor Pepe Rubio.

(2) Por no referirse este libro sino á la Declamación en lengua castellana, dejé de citar actores catalanes y valencianos. Pero no ha de olvidarse España de León Fontova. Le ví, le admiré, sin lograr entenderle por completo, por mi ignorancia en el idioma catalán: no he hallado en la mímica nada semejante á Fontova. Su talento para la transformación era prodigioso. ¡Sabía hacer reir y hacer llorar! Era actor eminente; podía mirar á los colosos de la escena. Entre él y el gran dramático catalán Serafí Pitarra (Federico Soler) crearon el teatro de su región. Fontova murió en 28 de diciembre de 1890 (Véase el número de *La Ilustración Artística* de 19 de enero de 1891.)

como sus compañeros; mas no logró vencer del todo al convencionalismo de guardarropía que se usa (1). Ni, á pesar de sus conocimientos (que la adulación y la ignorancia exageraron), supo mucho nuestro *galán* acerca de las costumbres urbanas de la época de los Felipes, cuyo teatro, según han dicho, estudió tan profundamente; nunca ví una obra dirigida por él, en la cual se sentasen las damas sobre la alfombra y en almohadones sino en taburetes, sillas y escaños (2). Y esto lo apunto, porque se ha considerado al distinguido actor como director de escena de gran fuste.

En suma: "Exaltación de fantasía, exhuberancia de pasión, cultura de espíritu y devoción al arte, hicieron de Rafael Calvo intérprete eminente de los tipos ideales del genio nacional." Tal dijo Salmerón en tres líneas que valen por un libro (3).

---

(1) ¿Quién vió que sacase á la escena la cofia sobre los cabellos, el almofar sobre la cofia y el casco sobre el almofar? ¿Pareció, alguna vez, en las comedias cuya acción acontece á fines del siglo XVI, con *las calzas nuevas que se usan agora?* Aun así, pecaba menos que otros. De todas suertes, la indumentaria teatral sigue muy de lejos á la Arqueología.

(2) Sillas usaban entonces las damas; pero sillas de manos, no de pies.

(3) No peca de severo el juicio de nuestro filósofo; que, de haber sido Calvo *intérprete eminente de los tipos ideales del genio nacional,* resultaria coloso de la escena. *Hacía* uno: el *galán español* (siempre el mismo en nuestro gran teatro) y esto basta para su renombre.

No obstante, menos me conformo con un escritor desconocido, que en el *Homenaje al genio artístico de Calvo*, pág. 13, después de decir que era «émulo digno de Rossi y de Salvini» y que «poseia el secreto de las actitudes (¡Jesús!), añade que «su declamación era la que se amoldaba

Calvo, en fin, es una reacción y un retroceso; porque con él volvió el estilo de los antiguos comediantes, saltando por la revolución mayqueciana, como si no hubiera existido, y haciendo casi estériles los esfuerzos del colosal actor murciano. De haber fundado escuela (cosa entre nuestros cómicos imposible), habría sido funesto para el arte. Pero tuvo y tiene imitadores, que son plaga de Egipto, pues cuanto en él era propio y bello, es insoportable en los demás.

Discípulos, no deja. Ni ha de ser considerado tal Ricardo Calvo; que si, en un principio, tendió á imitarle, pronto se libró de su influjo. Estudioso y circunspecto, sólo por cariño y veneración reprodujo el repertorio de su hermano, en el que le secundara tan brillantemente.

Su buen terreno es la pieza de costumbres del día, en alguno de cuyos caracteres resulta la misma verdad; y si no tuviera más altas facultades (las mostró trabajando con Vico), bastarían para su reputación sus condiciones de actor cómico, sin estorbos de *bufo* ni de *morcillero*. Es correcto y elegante en la comedia urbana. En estar siempre en su sitio y en saber dónde está, no le iguala nadie en el escenario.

Mas no fuera el período que vamos recorriendo período de armonía, si con la protesta del *efectis-*

---

al gusto y reglas modernas.»—¡Habrá crítico!—Quien escribe este libro tiene algún derecho á ver sin antiparras, porque estuvo hechizado, más de dos lustros, por el cantar de aquella Sirena que tenía en el alma el férvido recitante español.

mo de Vico y de la reación anacrónica de Calvo, faltara su lazo de unión. Y este lazo, como todos los que se anudan á nuestra vida, es una mujer: Elisa Boldún.

Lo que Matilde entre Valero y Romea, fué la Boldún entre Calvo y Vico. Sevillana como su profesora y su modelo, y alumna de Romea en el Conservatorio, sentóse con derecho en el trono de *primera dama española*. Con talento original, libre de *efectismos,* libre de canturías (á pesar de aquel acento, que era en ella el espíritu músico de nuestra versificación) y libre también de su propia persona, cuanto es posible en un teatro como el nuestro en el cual las *damas* están cortadas á patrón, no ha sido aventajada por otra alguna ni en el *decir* ni en la mímica, ni en su sentido de la realidad. De niña, hizo con Romea *La Oración de la tarde;* fué *graciosa* en el Español con Don Pedro Delgado (1861), *dama joven* con la Diez y con Teodora Lamadrid, y después, ya con Calvo, ya con Vico (cuando éstos se unen en 1879, desaparece la Boldún de las tablas; porque la unión se verifica, y no hace falta la protesta), fué *dama* en la comedia, en el drama trágico, en la pieza cómica, en el teatro antiguo y en el moderno, en todo. Con la Boldún acabó *nuestra dama.*

No heredó su puesto Elisa Mendoza Tenorio; pero no he conocido *dama joven* igual. De voz más dulce y más conmovedora que la Boldún, elegantísima, y apasionada como todas nuestras grandes actrices, extravióse, alguna vez, al impulso de la

funesta recitación de Calvo, hasta que en la comedia, merced al influjo de Mario Emilio López, quiso Dios que comenzase á recortar la cola que solía dejar á vocales y versos. Escribióle Ayala *Consuelo*, y así en esta obra como en algunas que estrenó de Leopoldo Cano, quedan sus contemporáneas á gran distancia suya. No tuvo condiciones trágicas; ni falta que le hacían.

La retirada de la Boldún y de la Mendoza deja huérfano al teatro español. María Guerrero le nutre ahora en su regazo. ¡Dios la bendiga!.

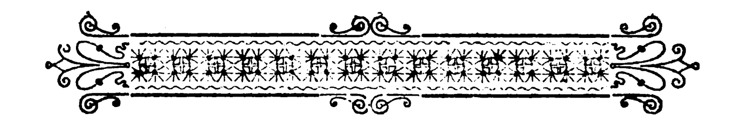
Pudo hacerlo antes María Álvarez Tubau; que sobran facultades, numen y conocimientos á la única actriz á quien se ha nombrado, por primera vez en España, Doctora en el arte de la interpretación escénica. Doctora, supongo, en su repertorio francés, el cual debe de exigir amaneramientos como los que deslucen á la que hoy ocupa la primera grada del solio: el solio nó, porque vacío está, desde que se fué la Boldún. Ni ésta ni Matilde ni Teodora ni Concepción Rodríguez ni la Llorente ni Rita Luna pudieron llegar á doctorarse. ¿Quiénes eran ellas para la Tubau? ¡Valientes... *españolas!*

Mayor entusiasmo nacional ha mostrado Antonia Contreras, que comenzó siendo excelente *dama joven*, y que continúa en su puesto, aunque figura como primera *dama*: es todo corazón; pero siempre la misma. Julia Cirera tiene más condiciones de pri-

(1) ¡Se casaron como simples mortales! dice *seriamente* Sepúlveda.

mera actriz; pero no ha luchado bastante; que no lucha bien el artista con armas esgrimidas por otro: el actor que quiera distinguirse en las tablas, tiene que estrenar obras.

No dejaron de combatir valerosamente Gertrudis Castro, *dama* con Vico en el Español (1875-1876), de facultades para el drama trágico; Luisa Calderón, de gallarda figura, que trabajó allí con Calvo y Vico; Dolores Baena, de historia más larga, aplaudidísima en provincias; Eloísa Górriz, que, por su muerte prematura, no llegó á ocupar el puesto merecido; Amparo Guillén, la que representó tan felizmente *Dos fanatismos*, de Echegaray, acompañando á la Contreras y á la Calderón; Trinidad Vedia, y otras, que en una historia del *Arte del actor* merecerían ser citadas. Algunas, cuyo talento brilla más al lado de Mario, como, *v. y gr.* la Martínez y la Alverá, no deben pasar en silencio. Pero ni éstas ni aquéllas han logrado significar nada nuevo en el arte, desde la retirada de Elisa Boldún y de la Mendoza Tenorio.



XLVIII

Hasta aquí, mi propósito.

¡Triste cuadro el que presenta la Declamación española en el tiempo presente! Calvo muerto; Vico en América luchando por la vida; los zarzueleros invadiéndolo todo; Delgado y Tamayo en la miseria y en la senectud; Romea y Arana canturreando sainetes líricos, para poder vivir, y las habilidades del histrión usurpando el puesto á la conciencia del artista. ¡Baco, otra vez, con las heces de mosto, apareciendo sobre la carreta thespiana, y otra vez la impúdica histrionisa simulando la cópula en la escena; y no en el baile pantomímico, lejos ya de la obra del poeta, sino en los haraposos engendros de los dramaturgos del día, lenguas de lupanar, abastecedores de

fem (1), que saben llenar el escenario con lo que sobra en su cloaca: y así como ellos, con su *equivoquismo* de burdel, dislocan el idioma, como para que baile mejor la danza del vientre, así sus procaces interpretadoras marcan, en contorsiones lúbricas, el compás flamenco ó el ritmo *guachindango*, para provocar los alaridos de la muchedumbre y despertar la pasión dormida de los núbiles, con la espuela del apetito, la sublevación de la carne, y el latido del sexo. En los papeles públicos anuncia lo que gana; cuatro veces más que Matilde. Pero no pretended su compra: ella no vende sino su espectáculo. ¡Oh vergüenza del arte! ¿No es cierto que la misma prostituta, en público es más digna, y, en privado, y por su misma profesión, es más humana? Bien pudiera citar histriones impudentes, que, para salir al escenario, arrojan entre bastidores los nauseabundos despojos de la borrachera; y podría enumerar histrionisas á *pares*, modelo vergonzoso de la pareja femenina, las cuales son doctoras en su infecundo movimiento. No las citaré; que yo emborrono mis cuartillas; pero no las mancho.

. . . .

Siéntese, no obstante, algún síntoma de regeneración: Mario y la Guerrero capitanean su valerosa hueste, y el gran Echegaray les tiende los brazos; un joven aristócrata, Fernando de Mendoza, quiere ostentar en sus blasones laureles de Talía, y son sus ta-

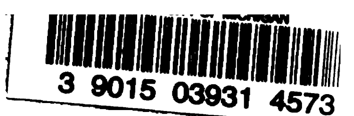
(1) Cubra el valenciano el rubor de la M grande.

lentos esperanzas del arte: Antonio Perrín, discípulo de Vico, vendrá á la palestra; joven es aún Ricardo Calvo; no es difícil hallar profesores para el Conservatorio, que aun hay literato y actor que pueden serlo; combatir sabrán todavía González y Thuillé, y aun vemos por esos andurriales, *echando* dramas de Echegaray y comedias de Vital Aza, sainetes de Ricardo Vega, de Javier de Burgos, de Luceño, y piezas de Ramos Carrión, muchos pobres cómicos llenos de entusiasmo, de fe, de españolismo.

Esta indisciplina y selvatiquez, por un lado; por otro, la *dama española* y el *actor cómico*, que siempre fueron tablas de naufragio, porque salvaron las dos cualidades eminentes del actor indígena, *la sensibilidad* (madre de la fantasía y de la fuerza) y la *gracia* nativa; y por todos, el sol y el estro de los españoles, han de aplastar el epiléptico rabo que el reptil de los bufos franceses dejó en las tablas, y han de afirmar que en ésta, como en todas sus manifestaciones, siempre es uno, independiente y substantivo el espíritu español, el cual, en el arte sublime de la interpretación del poema escénico, simboliza, por lo íntimo y lo fogoso de su expresión, el predominio del *sujeto, el cómico sobre el personaje*.

FIN

ÍNDICE


3 9015 03931 4573